BALZAC
PROUST
RILKE
MALRAUX
CAMUS
KLEE
KANDINSKY
KOKOSCHKA
CHAGALL
ARP
MOORE
GIACOMETTI
ZADKINE
MIRÒ
PICASSO
ORTEGA Y GASSET
ARGAN
BLAGA
PICON
BANFI
BUTOR
MOLES
PALLADY
VOLLARD
GUTTUSO
D. H. LAWRENCE
AHMATOVA
EHRENBURG
MICHAUX
ALBERTI
PIOVENE

Secolul20

4

1967

Secolul20

plastică şi literatură

@Asociația Ziariștilor Independenți din Rom

Coperta I:

KANDINSKY: « Figură albă»

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINCĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

4
1967

SUMAR

LITERATURĂ ȘI PLASTICĂ

ANDRÉ MALRAUX: *Vocile tăcerii*, fragmente, în românește de Dan Häulică și Alexandru Baciu • 4

ANTICIPAȚII

HONORÉ DE BALZAC: *Capodopera necunoscută*, nuvelă, în românește de Sanda Râpeanu, cu o notă de Dan Häulică • 16

PROUST ȘI PICTURA

G. C. ARGAN: *Elstir sau despre pictură* • 40
MARCEL PROUST: *La Elstir*, în românește de Tașcu Gheorghiu • 45

DOCUMENTE BIOGRAFICE

RAINER MARIA RILKE: *Auguste Rodin*; VOLLARD: *Degas*; *Cézanne*; *Cézanne îmi face portretul*; ANNA AHMATOVA: *Modigliani*; ILIA EHRENBURG: *Fernand Léger*; MARC CHAGALL: *Viața mea* • 61

@Asociația Ziariștilor Independent

SENSURI CONTEMPORANE ALE SPAŢIULUI

HANS ARP: *Kaspar e mort*, versuri; *Zile răsfoite*, fragmente. HENRY MOORE: *Despre spaţiu şi formă*; ALBERTO GIACOMETTI: *Cărbunele de iarbă;* GAËTAN PICON: *Însemnări după moartea lui Giacometti*; ZADKINE: *La ville détruite*, versuri • 94
PAUL KLEE: *Traiectorii armonice şi proporţii în pictură; Din «Gîndirea plastică»*, fragmente • 118
N. ARGINTESCU-AMZA: *Kokoschka şi evoluţia expresionismului* • 122

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

ANTONIO BANFI: Blaga şi arta ca «revelaţie deschisă» • 128

ALBERT CAMUS

Jonas sau artistul la lucru, nuvelă; *Viaţă de artist*, mimodramă, în româneşte de Florica Eugenia Condurachi • 135

•

MICHEL BUTOR: *Cuvintele în pictura occidentală* • 161
ABRAHAM A. MOLES: *Despre ilustraţie în textele literare*, exclusivitate «Secolul 20» • 167
De vorbă cu NEIZVESTNÎI, interviu de Tatiana Nicolescu • 173

CONFLUENŢE

KONSTANTIN RUDNIŢKI: *Meyerhold şi metamorfozele scenei* • 177
TEA PREDA: *Pictura modernă şi dansul* • 184

GIULIO CARLO ARGAN

Moartea artei, exclusivitate «Secolul 20» • 193

TH. ENESCU: *Un critic de artă filosof, G. C. Argan;* MIRCEA MANCAŞ: *Urbanistică şi artă contemporană;* CORRADO MALTESE: *Jocul maşinilor şi maşinile de joc* • 196

CĂRŢI—IDEI—OPINII • 208

CADRAN MONDIAL • 217

PREZENTAREA ARTISTICĂ: GETA BRĂTESCU
PREZENTAREA TEHNICĂ: S. CIUBOTARU

PLASTICĂ ŞI LITERATURĂ

@Asociația Ziaristilor Independenți

ANDRÉ MALRAUX

VOCILE TĂCERII

Poezie și ficțiune în arta europeană

Nu « pictura » e aceea care a succedat credinței: ea nu va găsi decît mult mai tîrziu ceea ce va socoti că este autonomia sa. Ci poezia. Nu numai că poezia a fost timp de secole, în lumea întregă, unul din elementele picturii, dar s-a întîmplat ca pictura să fie modalitatea privilegiată a poeziei: Dante fiind mort, Shakespeare încă nenăscut, ce sînt oare poeții creștinătății, în fața lui Piero della Francesca, Fra Angelico, Botticelli, Piero di Cosimo, Leonardo da Vinci, Tizian, Michelangelo? Ce versuri contemporane cu Watteau sînt oare demne de el?

Distincția care se face astăzi între mijloacele specifice ale picturii și mijloacele sale poetice este la fel de confuză ca aceea dintre formă și conținut. A existat aici un domeniu indivizibil. Prin poezie, sînt « într-o anume ordine adunate » culorile tablourilor lui Leonardo. « Pictura, scrie el, este o poezie care se vede ». Pînă la Delacroix, noțiunile de mare pictură și de poezie au fost inseparabile. S-ar putea crede oare că Duccio, Giotto, Fouquet, Grünewald, marii umaniști ai Renașterii italiene, Velasquez, Rembrandt, Vermeer, Poussin — și Asia — au cunoscut din întîmplare această interferență?

DIN TEXTELE CLASICE ALE ESTETICII CONTEMPORANE

După ce fusese mijlocul de creație al unui univers sacru, arta plastică a fost, esențialmente, timp de secole, acela al creației unei lumi imaginare sau transfigurate. Și aceste lumi succesive nu erau de loc pentru artiști ceea ce noi numim subiecte; evident nici Calvarul *pentru Fra Angelico, dar — în chip mai subtil — nici* Școala din Atena, *pentru Rafael, și nici chiar* Intrarea Cruciaților *pentru Delacroix nu erau pur și simplu subiecte; ci mai curînd mijloace de cucerire, prin pictură, a unui univers care nu era exclusiv pictural. Se zicea pe atunci: marile subiecte — și în mari subiecte — accentul cădea pe* mari. *Cînd s-a născut arta modernă, pictura oficială înlocuise această cucerire prin supunerea artistului la un spectacol romanesc sau sentimental — adesea legat de istorie —, la un teatru descătușat de scena lui strîmtă, dacă nu de gesturile lui. Împotriva acestui realism al imaginarului, pictura regăsi poezia, încetînd s-o mai ilustreze pe aceea a istoricilor și s-o mai satisfacă pe aceea a « promeneurilor »: creînd* poezia sa. Muntele negru *de Cézanne,* Le Moulin de la Galette *de Renoir,* Călăreții pe plajă *de Gauguin,* Fabulele *lui Chagall, serbările galante ale lui Duffy, fantomele acute ale lui Klee nu-și extrag poezia din ceea ce reprezintă, ci se servesc de ceea ce reprezintă pentru a-și găsi poezia specifică. Desenul lui Goya ne mișcă și nu reprezentarea nenumăraților martiri ai academismului baroc.*

Și Piero, și Rembrandt . . . Acceptăm să fim fermecați de armonia rozului și a griurilor din L'Enseigne de Gersaint, *nu de chemarea lui Boucher sau a unui alexandrin adresată sensualității noastre, și nici de apelul unui Bolonez, sau al lui Greuze la sentimentalitatea noastră; ne farmecă* Bătrînul

@Asociația Ziariștilor Independenți

rege de Rouault, nu Napoleon pe drumul noroios din « 1814 » de Meissonier. Dacă subiectele Oficialilor academismului sînt succedanee, asta se întîmplă pentru că, departe de a fi suscitate de arta celor care le pictează, sînt modele căroia această artă li se supune. Tizian nu « reproducea » spectacole imaginare, Venera el o smulgea din nopțile Cadorelui natal.

Decît să excludem poezia din pictură, ar fi mai bine să observăm că orice mare operă plastică se leagă neapărat de ea. Cînd un realist are geniu, o găsește, fără s-o caute. Cum să nu vezi poezia din Vermeer, din Chardin, din Brueghel, din marile compoziții ale lui Courbet? Pretindem că nu admirăm de la Jeronymus Bosch, de la Tizian, decît culoarea; pentru ca această culoare, mijloc de expresie a poeziei lor, să fie separabilă de ea, ar trebui să acceptăm că arta lor a fost o tehnică de reprezentare. Oricît de realistă ar părea, ea unește Scamatorul cu Tentațiile. Arborii din cel mai bun Tizian aparțin și feeriei, dar aceasta nu-i adăugată picturii sale; feeria se poate încă mai puțin despărți de ea decît fantasticul de aceea a lui Bosch.

Acelei poezii, pictura i-a fost totdeauna cel puțin complice, și pictura religioasă nu mai puțin decît a noastră. Dar de la Renaștere la Delacroix, ea nu i-a fost doar complice: s-a atașat poeziei cum se atașase altădată credinței. Leonardo, Rembrandt, Goya caută și descoperă expresia poetică deopotrivă cu expresia plastică, și adesea, în același timp; spînzurații lui Pisanello, depărtările diurne din tablourile lui Leonardo, și acelea nocturne din Bosch, lumina lui Rembrandt, nălucile lui Goya, aparțin atît uneia cît și celeilalte. Regina din Saba e suscitată de arta lui Piero, Fiul Risipitor de pictura lui Rembrandt, Cythera de către Watteau, vedeniile de către Goya. Această artă este poezie așa cum o plantă înflorește.

Italia manieristă acționează asupra Europei mai mult ca o școală de poezie decît prin formele sale. Jean Cousin, Jan Matzys nu sînt discipoli servili decît ai unui vis. Pictorii diverselor școli de la Fontainebleau, ca și maeștrii lor italieni sînt ilustratori în operele lor minore; dar arta lor ornamentală, care în ornament caută poezia și adesea misterul, este în serviciul poeziei, nu al poeților; și nu urmărește reprezentarea unei lumi poetice decît printr-o expresie poetică a lumii.

Mallarmé nu este un poet mai mare ca Homer, iar Piero di Cosimo decît Tizian. Și cît valorează sugestiile cele mai acute ale pictorilor noștri față de ceea ce a putut însemna apariția întîiului nud feminin, revelația frizei Panatheneelor, unde poposea cel dintîi fluture, aceea a primului chip sculptat în care Isus scăpa de prinsoarea semnului ideografic? Poezia

visului n-a învins-o totdeauna pe aceea a exaltării: noaptea lui Baudelaire o atinge pe aceea a lui Michelangelo, n-o risipește.

Orice ficțiune începe printr-un « Să presupunem că . . . ». Christul de la Monreale nu este o supoziție, ci o afirmație. David de la Chartres nu e nici el supoziție. Dar o Madonă de Lippi, de Botticelli încep să fie; Fecioara printre stînci este pe deplin. Un crucifix de Giotto este o mărturie; Cina lui Leonardo este un basm sublim . . .

Dacă ficțiunea, în secolul al XIII-lea, fusese timidă în arta religioasă, în secolul al XVII-lea arta religioasă întreagă devenise ficțiune. În crearea unui univers fictiv, desenatorul se simțea suveran. Mai precis decît muzicianul, cel puțin egal cu poetul tragic; el începea de altminteri să deseneze în alexandrini.

Căci această artă (a secolului al XVII-lea) care se voia, înainte de toate, rațiune, a fost expresia unei lumi create pentru plăcerea imaginației. Ideea însăși de frumusețe cu osebire într-o civilizație care face din corpul omenesc obiectul privilegiat al artei, este legată de imaginar și de dorință, unește formele care ar fi « frumoase » cu acelea care sînt; este o idee-ficțiune. Iată de ce arta care se revendica de la această idee se adresa ficțiunii cu tot atîta forță, cîtă pune azi arta noastră ca să recuze ficțiunea; cu forța cu care arta se revendica de la religie. Ea înțelegea să întemeieze ficțiunea drept calitate artistică. Și tocmai această noțiune de calitate — aparținînd mai puțin tabloului, cît spectacolului — îi permite să se conceapă ca artă. Căci căutînd să se armonizeze cu mărturia simțurilor noastre și preferînd să seducă, arta nu limita la simțuri voința sa de seducție. Ceea ce tindea în primul rînd a seduce în om, era cultura lui. Aceasta devenea stăpînă a artei, iar omul cultivat judecător suprem. Nu pentru că iubea pictura, ci pentru că iubea cultura și atribuia culturii sale o valoare absolută.

În nici o epocă arta nu fusese complet străină de ficțiune; fapt nou fu acela ca religia și ficțiunea să se confunde atît de bine încît Rafael să elenizeze și să latinizeze cu totul firesc Biblia, iar Poussin să armonizeze fără greutate Crucificarea și Arcadia sa. Pictura în serviciul unei ficțiuni ce se vrea calitate, este necesarmente în serviciul unei idei ferme de civilizație: este pictura ce are drept țel să împodobească realitățile și visurile — o pictură ale cărei valori specifice sînt subordonate (. . .) Istoria sculpturii și a picturii italiene fuseseră o înaintare spre necunoscut: Masaccio după Giotto, Piero după Masaccio, știuseră de unde pleacă; de acum înainte se aștepta de la pictori să știe încotro se îndreaptă, să se supună unei idei preconcepute despre pictură.

@Asociația Ziariștilor Independenți

(În baroc) pictura s-a voit un teatru sublim . . .

. . . Dar creatorii barocului erau și ei pictori. Ei regăsiră la Veneția expresia lirică. Sfîntul Augustin înfățișîndu-se leproșilor, *de Tintoretto,* Crucificarea *de la San Rocco, ultima* Pietà *a lui Tizian, peisajele lui Rubens,* Kermesa *de la Luvru, aparțin invincibil picturii, după cum mormintele Medicilor,* Pietà Barberini, Pietà Roncalli *aparțin sculpturii.*

Și astfel Ziua *michelangiolescă stă alături de* Crucificarea, Pietà *și* Contele de Orgaz*; pe o culme tragică, egal despărțită de teatru și de pămînt, în solitudinea bîntuită de neliniști unde li se va alătura Rembrandt(. . .) Frescele lui Michelangelo,* Pietà, *chiar* Crucificarea *de la San Rocco, își unesc culorile într-un camaïeu de furtună, la fel de ostil « realului » seducției ca și strălucitorul* Sfînt Augustin printre leproși, *ca și cele mai opulente pînze de Tizian sau* Sfîntul Mauriciu *de la Escorial. Rubens pictînd pentru el însuși este mai puțin dramatic, dar respinge* opera *pentru o feerie frenetică (. . .) Adevărata dramă, și cele mai bogate accente ale adevăratei picturi distrugeau lumea teatrului, pentru că distrugeau iluzia.*

Neo-clasicismul care va lupta împotriva gesticulației baroce va recunoaște aceiași zei teatrali; îi va alege din tragedia clasică, în loc să-i aleagă din tragedia iezuită. Se vede de altminteri ceea ce au comun Horații, *lui David cu o tragedie de Voltaire. Delacroix, deși reprezintă adesea personaje de teatru, are mișcări, dar puține gesturi; din scenele antice ale lui Ingres, nu admirăm fără reticență decît fragmentele de unde gestul teatral a dispărut.*

În timp ce estetica ficțiunii cuprindea două treimi din Europa, pictura, cu Velasquez, cu Rembrandt, își urmase propriul destin. Sfîrșiseră admirația, comprehensiunea de care se bucuraseră într-un grad oarecare toți marii artiști, de la Cimabue la Rafael și la Tizian: Rembrandt, bătrîn, este primul génie maudit. *Pînă în secolul al XVI-lea pictorii se împărtășiseră din ficțiune, aprofundînd-o prin propria lor descoperire; pe urmă pictorii mai puțin importanți se împărtășiseră din ea fără să descopere nimic, iar maeștrii aveau în curînd s-o descopere fără să mai participe la ficțiune. Schimbarea decisivă a funcției picturii — căreia eclectismul italian, apoi «frumosul ideal» și sentimental îi fuseseră consecința — se pierde, între Stendhal și Barrès, în imensul cimitir al academismului din secolul al XIX-lea: acolo, la fel, îmbinarea formulelor «încercate», împodobită cînd și cînd cu oarecare brio, este pusă în serviciul unei arte în care spectatorul nepăsător la pictură joacă un rol capital; doar că ficțiunea istorică se substituie aici ficțiunii religioase. Aventura iezuită, începută prin exploatarea ficțiunii marilor italieni, se termină, la agonia ficțiunii, prin triumful lui Manet.*

Pentru ca arta modernă să se nască, trebuie ca arta ficțiunii să se sfîrșească. Nu fără convulsii. Pictura istorică agonizează în secolul al XVIII-lea, deși numai ea are dreptul de a sta pe simeză, alături de portret. Nimic nu împiedică alunecarea picturii, de-a lungul visurilor și baletelor lui Watteau, spre scena de gen și natura moartă, spre Chardin, spre déshabillé-urile lui Fragonard (și L'Enseigne de Gersaint *este un tablou de gen). O tresărire cu David, cu Gros; în sfîrșit, Delacroix. Pe urmă s-a terminat. Delacroix cu* Baricadele, *Manet cu* Maximilian, *încearcă rînd pe rînd să actualizeze istoria, dar Manet n-o va scoate la capăt cu* Maximilian. *Courbet vrea să reprezinte altceva decît predecesorii lui, pentru că nu vrea să povestească; dar vrea să reprezinte — și, prin aceasta, în ochii noștri aparține muzeului vechi: substituind* Înmormîntarea la Ornans *sau* Atelierul, *subiectelor lui Delacroix, el luptă împotriva muzeului la fel de superficial ca Burne-Jones pictînd subiecte botticelliene, și geniul său este străin acestei substituții. Subiectul trebuie să dispară, deoarece se ivește un nou subiect, care le va alunga pe toate celelalte: prezența dominatoare a pictorului însuși. Pentru ca Manet să poată picta* Portretul lui Clémenceau, *a trebuit să aibă curajul de a fi el totul, și Clémenceau aproape nimic.*

Arta romanică e cu totul străină de teatru: de cel din Coborîrile de pe cruce *ale secolului al XV-lea, scump romanticilor, ca și de acela al Italiei baroce. Ea dovedea că reprezentarea unui personaj care încearcă un sentiment, nu este în mod necesar cel mai puternic mijloc de expresie al acestui sentiment; că nu este deloc indispensabil pentru o operă deznădăjduită să reprezinte oameni care plîng, că un stil este mijloc de expresie în sine.*

«Finitul» era atunci un caracter comun tuturor sculpturilor tradiționale; și caracterul comun al tuturor artelor cărora le începea discreta rezurecție, a fost mai întîi absența — refuzul — finitului. De unde, descoperirea, amintită de Baudelaure referindu-se la Corot, că «o operă împlinită nu este în mod necesar finită, iar o operă finită nu-i în mod necesar împlinită». Arta egipteană din Vechiul Imperiu, arta asiriană, precum și arta romanică se refuzau «finitului», tot atît cît Corot, dar — pentru arta egipteană mai ales — acest refuz nu se mai putea explica nici prin stîngăcie, nici prin neîmplinire. Că o statuie egipteană era o operă de artă nu se putea contesta. Așadar, stilul era un mijloc de expresie al artistului în aceeași măsură cu supunerea artistului față de iluzie, acord în care «finitul» nu era decît un mijloc de expresie.

Atunci talentul pictorilor încetă de a mai fi un mijloc de expresie a ficțiunii.

@Asociația Ziariștilor Independenți

Talentul lor, și nu pictura. Mult timp după sfîrșitul secolului, subiecte pretențioase sau anecdotice vor înțesa saloanele oficiale; pictura va continua să imagineze, dar numai aceea a pictorilor care nu vor mai conta. Aceeași mare aventură transforma poezia, și în același fel: cu Baudelaire ea înceta să povestească, dar încă ani de-a rîndul poezia oficială se va complace încă în drame și narație. Admirația pe care Zola și Mallarmé o au amîndoi pentru Manet este mai puțin enigmatică decît ar părea: naturalism, simbolism, pictură modernă, potrivit unor pasiuni deosebite și uneori opuse, toate se înverșunează către agonia vastului domeniu de ficțiune, a cărui ultimă expresie era romanescul istoric.

Dar a cere picturii și poeziei, primatul mijloacelor lor de expresie specifice, înseamnă a cere o poezie mai poezie, și o pictură mai pictură, adică — se afirma — mai puțin poezie. În realitate, de o poezie specifică și nu de ilustrație. Respingînd ilustrația, pictura se pomeni respingînd totodată o ficțiune care nu-i mai era decît caricatura, și o lume distinctă de aceea «proprie plăcerii ochiului», așa cum anume pasaje din Viitoria, Bach, sau de Beethoven, sînt dincolo de plăcerea urechii; ea încetă de a crede că o privește ceea ce se chema sublim sau transcendență. Într-o astfel de artă, omul credea că se poate declara copleșit fără ca sufletul lui să fie în joc. Artă și frumusețe se despărțeau cu mult mai profund decît la agonia italienismului.

Părăsind gestul simbolic pentru a-i substitui gestul dramatic, Giotto ar fi reinventat propriu-zis goticul, dacă acesta n-ar fi existat.

Primul în pictură, el descoperă gestul amplu, și nu face din el un gest de teatru. El schimbă drapajul. Căci adîncind sentimentul goticului, el îi transformă radical scriitura. El anulează fărămițarea liniei, care va deveni curînd le tuyauté, după care recunoaștem imediat orice compoziție gotică tîrzie: din Giotto va lua naștere pentru aproape patru secole curba alungită ce va sfîrși în arabesc și pe care, printr-o nouă fărîmițare, o vor distruge la rîndul lor Rembrandt și Goya.

Dacă expresia gotică nu este teatrală, ea se împărtășește din teatru prin faptul că figurile ei țin foarte mult seama de spectator; acelea ale lui Giotto, pe fondul lor de arhitecturi noi sau de stînci încă bizantine, există unele în funcție de altele, se privesc.

Dar, descătușînd figurile sale de mișunarea de solitudini din catedrale, el le supune unei arhitecturi ideale și severe, soră cu al său Campanile și cu gînditoarea frunte încununată cu lauri pe care le evocă invincibil numele

de Florența. În fața accentului său solemn, goticul septentrional rămîne grandios, dar pare adesea grimasant; iar proliferarea lui, dezordonată. Giotto elaborează ceea ce, secole de-a rîndul, Europa va numi compoziție.

Să fim atenți la imprudența cu care confundăm gustul și viziunea populară. Viziunea celor mai mulți este cu totul diferită de gustul cel mai răspîndit. (. . .) Probabil că un burghez din Gand își închipuia cu plăcere pe soția lui semănînd cu o Fecioară de Van Eyck, dar un locuitor din Chartres n-o vedea pe a sa ca pe o statuie-coloană. A vedea înseamnă pentru noi: a imagina sub formă de operă de artă. Orice imaginație de acest fel asociază forma reală de o formă gata elaborată, fie prin intermediul mozaicului bizantin, fie prin Rafael, prin cărți poștale sau cinematograf. Dar simpla viziune este de altă natură.

Un pictor este un om care face tablouri, după cum un muzician e un om care compune muzică, și viziunea unui pictor e aceea care-l servește să picteze, așa cum aceea a unui vînător — să vîneze.

Un artist nu este în mod necesar mai sensibil decît un amator, și adesea mai puțin decît o adolescentă; el este în altfel sensibil. A fi romanesc nu înseamnă a fi romancier, a îndrăgi contemplația nu înseamnă a fi poet, și cei mai mari artiști nu sînt femei. La fel cum un muzician iubește muzica și nu privighetorile, un poet versurile și nu apusurile de soare, tot astfel un pictor nu este, înainte de toate, un om care iubește fețele și peisajele: este un om care iubește tablourile.

. . .Dar umilința lui Chardin implică mai puțin supunerea la model decît mai degrabă o distrugere secretă a acestuia, în beneficiul tabloului său. El spunea că «faci pictură cu sentimente, nu cu culori»; dar cu sentimentele lui el făcea piersici; copilul din Desenatorul nu este mai înduioșător decît natura moartă cu ulcior, și admirabilul albastru al covorului pe care se joacă nu este aservit realului; La Pourvoyeuse este un Braque genial, dar îmbrăcată atît cît trebuie pentru a înșela spectatorul. . . Chardin nu-i un mic maestru de secol al XVIII-lea, mai delicat decît rivalii săi; este, ca și Corot, un simplificator, blînd imperios. Măiestria sa tăcută distruge natura moartă barocă a olandezilor, face din contemporanii lui niște decoratori, și nimic nu-i poate fi opus în Franța, de la moartea lui Wateau pînă la Revoluție. . .

Comparația unui tablou de Vermeer, Chardin, Corot cu ceea ce reprezintă — transpunerea lui în real — este instructivă. Să ne închipuim La Pourvoyeuse devenită tablou vivant (. . .) Să o îmbrăcăm cu o stofă sau alta (celebrele «materii» ale lui Chardin, chiar cînd pictează fructe sînt

@Asociația Ziariștilor Independenți

materii picturale), ea va aparține îndată muzeului Grévin: ca în fața tuturor capodoperelor lui Chardin, lucrurile, devenind reale, tind să se dezarcordeze. El alege ulciorul, nu carafa, cazanul nu cupa, la el un zorzon nu devine volută; dar obiectul umil și simplitatea desăvîrșită permit cea mai mare prezență a artistului. La fel ca în Las Meninas, *cele mai frumoase tablouri ale lui, fac să apară lumea ca o materie primă disparată, ordonabilă printr-o pictură suverană. . .*

Lumea artei este fantastică întrucît relațiile între elementele sale nu sînt acelea ale realului; dar de un fantastic esențial, distinct de invențiile imaginarului, și nu mai puțin prezent la Velasquez și Tizian, decît la Bosch și Goya, la Keats decît la Shakespeare. Să ne amintim de admirația și de simțămintele mai confuze pe care ni le-a inspirat primul mare poem pe care l-am auzit; ele nu erau legate de o judecată, ci de o revelație (. . .) Lumea artei nu este o lume idealizată, ci o altă lume; orice artist, față cu sine, este asemenea muzicianului.

De mai bine de cincizeci de ani, pictorii s-au pretat prea mult să vorbească despre pictură, ca și cum ar fi fost zugravi. Fără îndoială, a vorbi de pictură fără a pomeni de culori este absurd, dar a o face referindu-se doar la culori nu-i mai puțin absurd. Pictorul se preface a ignora că dacă arta lui este un limbaj specific și care nu cere traducere, ceea ce exprimă el este o formă complexă a grandorii umane; dar el știe că adevărata pictură nu este doar o potrivire agreabilă sau sezisantă de culori și linii, după cum adevărata poezie nu este numai o potrivire fericită de cuvinte.

Pictorii, Cézanne ca și Leonardo, au știut totdeauna că pictura este pictură. Dar i s-a întîmplat rareori acesteia să nu se pretindă decît pictură: niciodată, poate, înainte de epoca noastră. Ceea ce era specific în arta lor li se părea deci că trebuie rar comentat. Dacă scriau, o făceau doar despre procedee, cîteodată despre estetică. Și estetica era o anexă a ideologiei, nu a picturii: Fromentin se scuza în 1876 ! că folosea termenul de valori.

La hotarul unde cîteva strălucite întîlniri unesc pictura cu poezia misterului sau cu aceea a măreției (și uneori pentru a atinge pe aceasta), Giotto avea nevoie de Vizita Mariei la Elisabeta *mai mult decît de alegoria* Justiției, *Rembrandt de* Homer *sau de* Pelerinii din Emmaus, *mai mult decît de scenele din istoria romană, iar Michelangelo mai mult de* Noapte *decît de* Bacchus. . .

Lumina caravaggiștilor tinde mai întîi să separe personajele lor de obscuritate; dar ceea ce pictează Latour nu e obscuritatea: este noaptea. Noaptea așternută peste pămînt, forma seculară a misterului pacificat. Personajele

sale nu-s despărțite de noapte, sînt emanația ei. Ea capătă formă într-o fetiță pe care o cheamă un înger, în apariția unor femei, în văpaia dreaptă de torță sau candelă, care nu tulbură noaptea.

Nici un pictor, nici chiar Rembrandt nu sugerează această vastă și misterioasă tăcere: Latour, singurul, interpretează partea de seninătate a tenebrelor.

Cînd Rembrandt moare părăsit, micii maeștri au pozițiile bine consolidate. Secole întregi, în muzee, umbra lui obsedantă va clama ce le lipsește. Aduc ei realul? În afară de peisaj, ei dilată puțin taverna, dialogul galant, anecdota și sufrageria (. . .) Ceea ce descoperă este lumea vidă, înduioșată de ficțiunea sentimentală, cum este lumea artelor de umplutură. Doar acești artiști erau capabili să picteze bune tablouri; lipsa lor de tradiție romanescă îi scutea de orice impostură. Și unul din ei avea să dovedească cum un pictor de geniu poate rivaliza cu Rembrandt părînd că se limitează la universul lui Pieter de Hooch.

Vermeer este un intimist olandez pentru un sociolog, nu pentru un pictor. La treizeci de ani, anecdoticul îl plictisește; și anecdota în pictura olandeză nu-i un accident. Sentimentalismul sincer al «rivalilor» săi îi este străin, el nu cunoaște altă atmosferă decît de poezie, datorată mai ales rafinamentului artei sale.

Nu fără a păstra anumite distanțe: anecdotele sale nu sînt anecdote, atmosfera sa nu-i atmosferă, sentimentul său nu-i sentimental, scenele pictate de el abia dacă sînt scene, douăzeci din tablourile sale (în total se cunosc patruzeci) n-au decît un singur personaj, și totuși nu sînt întru-totul portrete. Pare că își dezindividualizează modelele, așa cum departicularizează universul: pentru a obține nu tipuri, ci o abstracție sensibilă care face să te gîndești la aceea a anumitor Koré.

Cele mai bune tablouri ale Vameșului Rousseau sînt ale unui mare colorist, la o mie de leghe de culoarea naivă: culoarea lui, cu totul altceva decît strălucirea unei imagerie *este cel mai adesea o prudentă armonie, uneori o apropiere de tonuri asociate sentimentului popular, acelea ale uniformelor, [illegible]. Dar nu găsim la hala de vechituri albastrul din* Nunta, *din* Poetul *și muza ori albul din* L'Octroi.

Școala lui adevărată nu este aceea a naivilor care îl imită și îl urmează. Căci, deși măsoară nasul modelelor, arta lui atît de aplicată, ca și aceea a lui Bosch, este o artă fantastică.

. . . Este îndeobște admis că ficțiunea se impune imaginației colective prin acțiunea sa compensatoare, și pentru că fiecare dintre noi își asimilează

@Asociația Ziariștilor Independenți

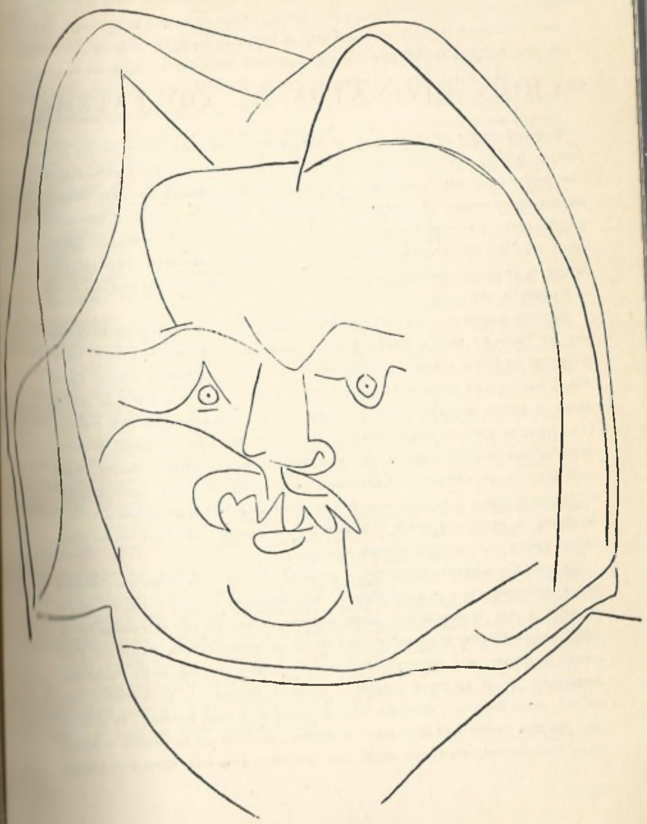
unul din eroii ei. Dar filmele unde miliardarul se însoară cu tînăra cusătoreasă nu domină cinematograful, după cum povestirile unde prințul se însoară cu păstorița nu domină legenda; și nici Hercule, mitologia antică. . . Legenda lui Saturn nu mai este o compensație. Lumea ficțiunii nu este atît cît se crede aceea a poveștilor: ele o sugerează, dar sînt invocate de ea. Fabuloasa țară Cocagna e fără aventuri, e minune prin ea însăși.

. . .Dacă ficțiunea dispare din pictură către mijlocul secolului al XIX-lea, e poate fiindcă pictorii nu mai cred nici în personajele legendare de odinioară, nici în acelea ale noii ficțiuni, Delacroix pictează legenda prin poezie, nu prin roman. Nimeni nu pictează în epocă eroii din Misterele Parisului, *care invadează totuși imaginația Europei; începînd cu Balzac, ficțiunea contemporană este interpretată de ilustratori;* Cei trei mușchetari *și* Mizerabilii *sînt ultimele legende, Flaubert s-a născut. Arta va căuta miraculosul în exotism și în istorie, a cărei explorare va distruge treptat fantasticul. . . Ultimul «erou pozitiv» francez este Napoleon: Meissonier, prudent, îl va reprezenta deja învins; și ne închipuim cu greu un portret al lui Napoleon pictat de Cézanne. . .*

Nici un geniu nu poate face o mare operă dintr-o ficțiune complezentă: geniul lui Victor Hugo nu izbutește să transforme în mitologie convenția din Mizerabilii. *Scriitura poate fi un decor placat pe un zid, dar arta, pentru că înseamnă adîncire, nu se adaogă.*

Moda, teatrul, cunosc de asemenea culoarea intensă sau surdă a chipurilor din Noile Hebride, de unde ni se pare că țîșnește — cînd muzeul le reunește în prea mare număr — croitoria de lux a morții. . . Aceste fantome strălucitoare aparțin poeziei, și suprarealismul le îndrăgește cu acest titlu: dar suprarealismul nu înțelege să continue cultura; el o recuză în numele visului. În ceea ce o privește, cultura noastră artistică, nu înțelege să recuze visul, ci să-l anexeze. . .

În românește de DAN HĂULICĂ și ALEXANDRU BACIU



PICASSO — Balzac

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

OCHIUL DIVINATOR AL LUI BALZAC

O nuvelă despre artişti poate fi, la alţii, prilej de literatură obosită, livresc rarefiată. La Balzac, unde opera, toată, gîlgîie de izvoarele unei vitalităţi imense, motivul artei capătă un înţeles fecund, imediat şi vast totodată. Paternitatea întru spirit — raportul de la creator la operă *— se împărtăşeşte din elocvenţa vitală a paternităţii efective, carnal adevărate. Frenhofer e un învins al creaţiei artistice, în felul lui Goriot, care e « Christul paternităţii »: martirul unei iluzii, trădat de făptura pe care o zămislise pictura sa, de obiectul tandrelor, nesfîrşitelor lui solicitudini de artist, aşa cum moş Goriot va fi trădat de fiicele sale.*

Dar Père Goriot *— şi mesajul profund al acelui roman — sînt socotite de un comentator ca Thibaudet drept o adevărată celulă germinativă a* Comediei umane: *există în cugetul lui Balzac o mistică a paternităţii, un sentiment misterios al creaţiei,* Capodopera necunoscută *porneşte din nucleul acesta esenţial. Geneza* operei *e de aceeaşi natură cu geneza* obiectivă, *a lumii, ratarea — dacă e ratare? — izbucneşte grandios, ca un fulger cu care s-ar pedepsi demiurgul însuşi. Căci demiurgul din Balzac îşi sărbătoreşte cu voce tunătoare izbînzile, dar în acelaşi timp îşi teme excesele. Despre* Massimilla Doni, Louis Lambert *şi* Capodopera necunoscută, *el spunea, într-o scrisoare, că figurează «opera şi execuţia ucise de prea marea abundenţă a principiului creator». Întrezărea în aceasta un pericol al propriei lui firi artistice — de aceea reluase tema, tocmai pentru a-şi exorciza demonii interiori.*

De aceea Capodopera necunoscută *ni s-a părut o frumoasă introducere la o dezbatere despre raporturile dintre poezie şi plastică; dacă fusese deja tradusă, nuvela nu stătuse niciodată, la noi, în miezul unor ample dezbateri de idei, pe măsura înţelesurilor ei adînci. Ochiul divinator al lui Balzac trece dincolo de reţetele mărunte ale picturii după* model; *depăşeşte regal, deasemeni, disputa dintre culoare şi formă, dintre finitul contemporanilor săi de tip Ingres — adepţi ai « umbrei decupate » — şi* non-finitul, *mai pictural, al lui Delacroix; Delacroix, care se revendica, precum Frenhofer, de la veneţieni. Dar spre deosebire de Delacroix — un gînditor, de altfel, aşa de complex — Balzac face o distincţie netă, care e foarte nobilă, între însufleţirea generoasă, vibrantă de ecourile vieţii, proprie marilor veneţieni, şi între arta de ostentaţie mai vulgar vitalistă a lui Rubens. Balzac — pe care o tradiţională critică universitară îl voia grosolan şi inapt pentru* idei, *atinge cu elevaţie nişte sensuri pe care abia peste un secol dezvoltarea artei avea să le aşeze* explicit *în lumină. Dialectica opoziţiei între* finit *şi* non-finit *este, de fapt, dialectica unei tensiuni, între* operă, *ca organizare dată, inteligibilă, şi între principiul subiectiv al* creatorului, *care în epoca noastră îşi va permite pînă şi libertăţile hazardului. Intuiţia acestei opoziţii, care stă subjacent în atîtea dintre disputele actuale asupra artei, Balzac o are în* 1831, *cînd nimic n-o putea anunţa direct, în creaţia epocii sale. Cu atîtea decenii înaintea impresionismului, care ne-a apropiat paradoxal de această dilemă, — împingînd scrupulul exactităţii optice spre un efect antipodic, spre arbitrarul subiectivităţii! Sîntem, în 1831, încă departe de ultimele tablouri ale lui Monet, sîntem cu peste un secol înainte de pictura informală, dar straniul tablou al lui Frenhofer le anticipează!*

La punctul în care cantitatea, vitala abundenţă, virează în calitate de sens opus, în vid nebulos, la punctul acela critic, Frenhofer se opreşte prăbuşit, ca un alchimist care credea că are în mînă aur şi se trezeşte cu cenuşă. Tot gustul balzacian pentru aventurile himeric faustiene — vizibil la eroi precum Claës, de exemplu — trăieşte în această aventură. Din care, totuşi, Balzac vrea să ne salveze prin lecţia tonică şi simplă a faptei, *prin înţelepciunea exerciţiului continuu, care n-are timp să îmbrăţişeze himere. O spune explicit Porbus, eroul său, e lecţia cu care pleacă în viaţă celălalt personaj, tînărul Poussin. Lecţie* pozitivă *de care nu e în stare placidul Jonas, al lui Camus, din cealaltă nuvelă reprodusă în revistă, — răspunzîndu-i cumva, peste vreme, într-o gamă de griuri mai dezolate, lui Balzac.*

Încă un cuvînt, despre o întîlnire care poate predispune la visare. În Rue des Grands Augustins — unde Balzac plasează atelierul pictorului Porbus, vine să se aşeze, în 1937, Picasso: pare să fie aceeaşi casă şi pare să fie o luptă asemănătoare cu destinul. Picasso, în care demiurgicul funcţionează ca o frenezie imens curioasă de noi şi noi ipostaze impuse naturii; dar latin *totuşi, stabilizînd această alunecare în fluidul unei alchimii diabolice, — printr-o putere de a articula mereu ferm imaginea, printr-o voinţă autoritară a formei plastice, care nu-l părăseşte în nici un capriciu; depăşindu-l, aşadar, pe Frenhofer, pe demiurgul nefericit şi fantast, pentru a întîlni măcar parţial tipologia cealaltă, a demiurgului radios şi robust, a lui Balzac însuşi: cel care pornise fatidic la drum, scriind, înainte de orice, un* Tratat despre Voinţă.

DAN HĂULICĂ

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi

HONORÉ DE BALZAC

Capodopera necunoscută

I

GILLETTE

Către sfîrșitul anului 1612, într-o dimineață rece de decembrie, un tînăr foarte ponosit îmbrăcat se plimba prin fața unei case din strada des Grands-Augustins, la Paris. După ce umblase destul de mult, cu nehotărîrea unui îndrăgostit ce nu-ndrăznește să se înfățișeze primei lui iubite, fie ea oricît de ușuratică, păși în cele din urmă pragul porții și întrebă dacă maestrul François Porbus era acasă. La răspunsul afirmativ pe care i-l dete o bătrînă, ocupată să măture o încăpere de jos, tînărul urcă încet scările, oprindu-se la fiecare treaptă, ca un proaspăt curtean, îngrijorat de primirea pe care i-o va face regele. Ajungînd în capul scării, rămase un moment pe palier, neștiind dacă să apuce ciocanul grotesc ce împodobea ușa atelierului unde lucra fără îndoială pictorul lui Henric al IV-lea, părăsit de către Maria de Medicis pentru Rubens. Tînărul încerca acel simțămînt profund care a mișcat desigur inima unor mari artiști, în puterea tinereții și a dragostei lor pentru artă, la întîlnirea cu un om de geniu sau o capodoperă. Există în toate sentimentele omenești o floare primitivă, produsă de un nobil entuziasm care scade mereu, pînă cînd fericirea nu mai e decît o amintire, iar gloria o minciună. Printre aceste emoții fragile, nimic nu seamănă mai mult cu dragostea decît pasiunea născîndă a unui artist la începutul încîntătorului supliciu al destinului său de glorie și de nefericire, pasiune plină de îndrăzneală și timiditate, de credințe vagi și nelipsite descurajări. Acelui care, cu buzunarul gol, adolescent dotat, înfățișîndu-se unui maestru, nu i-a bătut inima cu putere, îi va lipsi întotdeauna o coardă a sufletului, o anume trăsătură de penel, un sentiment în opera lui, o anumită expresie

poetică. Dacă niște fanfaroni plini de ei înșiși se încred prea devreme în viitor, ei nu apar drept oameni de spirit decît unor proști. Din acest punct de vedere, tînărul necunoscut părea să aibă un adevărat merit, dacă talentul trebuie să se măsoare după acea timiditate inițială, după acea pudoare nedefinită pe care oamenii meniți gloriei știu s-o piardă în exercițiul artei lor, asemenea femeilor frumoase care-și pierd sfiala în tertipurile cochetăriei. Obișnuința triumfului scade îndoiala, iar pudoarea este, poate, numai o îndoială.

Copleșit de mizerie și surprins în momentul acela de propria sa îndrăzneală, bietul neofit n-ar fi intrat la pictorul căruia îi datorăm minunatul portret al lui Henric al IV-lea, fără un ajutor neașteptat pe care i-l trimise hazardul. Un bătrîn tocmai urca scara. După bizareria costumului său, după splendoarea plastronului de dantelă, după siguranța precumpănitoare a mersului, tînărul ghici în acest personaj sau pe protectorul sau pe prietenul pictorului ; se retrase pe palier ca să-i facă loc și-l cercetă curios, sperînd să găsească în el firea bună a unui artist sau caracterul serviabil al oamenilor care iubesc artele ; dar observă ceva diabolic în figura lui și mai ales acel nu știu ce care atrage atenția artiștilor. Închipuiți-vă o frunte pleșuvă, bombată, proeminentă, umbrind un nas mic, turtit, cu vîrful întors în sus ca la Rabelais sau Socrate ; o gură veselă și încrețită, o bărbie scurtă, ridicată cu mîndrie, împodobită de o barbă căruntă, ascuțită, ochi verzi ca marea, părînd aburiți de vîrstă, dar care, în contrast cu albul sidefiu ce înconjura pupila, trebuie că uneori, în culmea mîniei sau a entuziasmului aruncau priviri magnetice. Figura îi era de altfel deosebit de ofilită de încercările bătrîneții și mai mult încă de acele gînduri care sapă deopotrivă sufletul și trupul. Ochii nu mai aveau gene și abia dacă se mai vedeau cîteva urme de sprîncene deasupra arcadelor proeminente. Așezați acest cap pe un trup subțirel și firav, înconjurați-l cu o dantelă de o albeață strălucitoare și avînd forma unui cuțit de pește, aruncați peste tunica neagră a bătrînului un lanț greu de aur și veți obține o imagine imperfectă a acestui personaj căruia lumina slabă a scării îi dădea și o culoare fantastică. O pînză de Rembrandt parcă, neînrămată și mișcîndu-se în tăcere, în atmosfera întunecată caracteristică acestui mare pictor. Bătrînul îndreptă asupra tînărului o privire pătrunzătoare, ciocăni de trei ori în ușă și spuse unui om bolnăvicios, cam de patruzeci de ani, care veni să deschidă :

— Bună ziua, maestre.

Porbus se înclină cu respect ; lăsă băiatul să treacă, socotind că venise cu bătrînul și se interesă cu atît mai puțin de el cu cît neofitul rămase pradă farmecului resimțit desigur de pictorii înnăscuți la aspectul primului atelier pe care-l văd și unde li se dezvăluie unele procedee materiale

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ale artei. Un geamlîc deschis în tavanul boltit lumina atelierul maestrului Porbus. Concentrată pe-o pînză agățată de șevaletul neatins încă decît de trei sau patru trăsături albe de penel, lumina zilei nu pătrundea pînă în adîncimile întunecate din colțurile vastei încăperi, dar cîteva reflexe rătăcite aprindeau în această umbră roșcată o scînteie argintie pe pîntecul unei cuirase de călăreț atîrnată pe perete, vîrstau cu o dîră neașteptată de lumină cornișa sculptată și lustruită a unei străvechi etajere plină de o veselă ciudată, sau presărau puncte strălucitoare pe țesătura grăunțoasă a unor perdele vechi din brocart de aur, cu pliuri mari, frînte, azvîrlite acolo ca decor. Ecorșeuri de ghips, fragmente și torsuri de zeițe antice, drăgăstos lustruite de sărutul secolelor, erau risipite pe măsuțe și console. Nenumărate schițe, studii în creion, în trei culori, în sanguină sau peniță acopereau pereții pînă în tavan. Cutii de vopsele, sticle cu ulei și terebentină, scăunele răsturnate nu lăsau decît o potecă pînă sub aureola proiectată de luminatorul înalt ale cărui raze cădeau din plin pe figura palidă a lui Porbus și pe craniul de fildeș al omului ciudat. În curînd atenția tînărului se concentră exclusiv asupra unui tablou, devenit celebru încă din acele vremi de tulburări și revoluții, admirat de cîțiva dintre perseverenții cărora li se datorează conservarea focului sacru în timpuri grele. Această frumoasă pagină o reprezenta pe *Maria Egipteanca* pregătindu-se să plătească trecerea mării cu corabia. Capodopera, destinată Mariei de Medicis, a fost vîndută de ea în zile de restriște.

— Sfînta asta a ta îmi place, îi spuse bătrînul lui Porbus și ți-aș da zece scuzi de aur peste prețul pe care-l dă regina ; dar ce să mă pun eu cu ea . . . la dracu !

— Găsiți că-i bine?

— Hm . . . hm . . . făcu bătrînul, bine? . . . da și nu. Femeia nu-i rău ticluită, dar nu trăiește. Voi ăștia credeți că ați făcut totul dacă ați desenat corect o figură și ați pus fiecare lucru la locul lui, după legile anatomiei ! Colorați apoi acest contur cu o nuanță de roz, pregătită dinainte pe paletă, avînd grijă să păstrați o parte mai umbrită decît alta și, pentru că vă uitați din cînd în cînd la o femeie goală care stă în picioare pe-o masă, credeți că ați copiat natura, vă închipuiți că sînteți pictori și că i-ați furat secretul lui Dumnezeu ! . . . Pfff ! Ca să fii mare poet n-ajunge să cunoști bine sintaxa și să nu faci greșeli de limbă ! Privește-ți sfînta, Porbus ! La prima vedere, pare admirabilă ; dar dacă te uiți mai de aproape, observi că stă lipită pe pînză și că n-ai putea face înconjurul ei. Este o siluetă care n-are decît o singură față, este o umbră decupată, o imagine care n-ar putea să se întoarcă, nici să-și schimbe poziția. Nu simt aerul dintre acest braț și cîmpul tabloului ; spațiul și profunzimea lipsesc ;

însă totul este bine ca perspectivă și degradeul atmosferei este respectat cu exactitate ; dar, în ciuda unor eforturi atît de lăudabile, nu pot să cred că acest frumos trup e animat de suflul cald al vieții. Mi se pare că, dacă aș duce mîna la sînul acesta de o rotunzime atît de fermă, l-aș găsi rece ca marmura ! Nu, prietene, sîngele nu curge sub această piele de fildeș, viața nu-și pulsează roua ei purpurie în vinele și fibrilele ce se împletesc ca o rețea sub transparența de chihlimbar a tîmplelor și a pieptului. Locul acesta palpită, dar celălalt e nemișcat, viața și moartea luptă în fiecare detaliu : aici e o femeie, dincolo o statuie ; mai departe, un cadavru. Creația ta e incompletă. N-ai putut să insufli operei tale dragi decît o parte din sufletul tău. Făclia lui Prometeu s-a stins mai mult decît odată în mîinile tale și multe părți din tabloul tău n-au fost atinse de flacăra cerească.

— Dar de ce, dragă maestre? îi spuse respectuos Porbus bătrînului, în timp ce tînărul abia se putea stăpîni să nu-l bată.

— A, iată ! răspunse bătrînelul. Ai plutit nehotărît între două sisteme, între desen și culoare, între nepăsarea minuțioasă, înțepeneala precisă a vechilor maeștri germani și însuflețirea amețitoare, abundența fericită a pictorilor italieni. Ai vrut să imiți în același timp pe Hans Holbein și Tizian, Albert Dürer și Paul Veronese. Desigur, iată o minunată ambiție ! Dar ce s-a întîmplat? N-ai obținut nici farmecul sever al uscăciunii, nici amăgirile clar-obscurului. În locul acesta, ca un bronz ce se topește spărgînd tiparul său prea subțire, bogata și blonda culoare a lui Tizian a sfărîmat conturul slab al lui Albert Dürer în care o turnaseși. În altă parte, prima schiță a rezistat și a cuprins minunatele revărsări ale paletei venețiene. Figura ta nu este nici desăvîrșit desenată, nici desăvîrșit pictată și poartă peste tot urmele acestei nefericite nehotărîri. Dacă nu te simțeai destul de tare ca să contopești la focul geniului tău cele două maniere rivale, trebuia să optezi fără șovăire pentru una sau alta, ca să obții unitatea ce simulează una din condițiile vieții. Tu nu ești adevărat decît în zonele de mijloc, contururile tale sînt false, nu se înfășoară și n-ascund nimic îndărătul lor. Există ceva real aici, spuse bătrînul arătînd pieptul sfintei . . . Apoi aici, reluă el indicînd pe tablou locul unde se termina umărul. Dar dincoace, făcu el revenind spre mijlocul sînului, totul este fals. Să nu analizăm nimic, căci ar însemna să te cuprindă disperarea.

Bătrînul se așeză pe un scăunel, își cuprinse capul în mîini și rămase mut.

— Maestre, îi spuse Porbus, totuși am studiat bine pe nud sînul acesta ; dar, spre nenorocirea noastră, există efecte adevărate în natură care nu mai sînt verosimile pe pînză . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din Rom

— Misiunea artei nu este să copieze natura, ci s-o exprime ! Tu nu ești un prăpădit de copist, ci un poet ! exclamă cu aprindere bătrînul, întrerupîndu-l pe Porbus cu un gest despotic. Altfel, un sculptor ar socoti că și-a îndeplinit datoria executînd mulajul unei femei ! Ei bine ! încearcă să mulezi mîna iubitei și s-o pui în fața ta, vei găsi un cadavru oribil fără nici o asemănare și vei fi obligat să te duci să cauți sculptorul care, fără să ți-o copieze exact, îți va reda mișcarea și viața. Noi trebuie să sezisăm spiritul, sufletul, fizionomia lucrurilor și ființelor. Efectele ! dar efectele sînt accidentele vieții și nu viața însăși. O mînă, de vreme ce am luat acest exemplu, o mînă nu ține numai de corp, ea exprimă și continuă un gînd pe care trebuie să-l sezisezi și să-l redai. Nici pictorul, nici poetul, nici sculptorul nu trebuie să separe efectul de cauză, care se află în mod neclintit legate între ele ! Adevărata luptă acolo se află ! Mulți pictori triumfă în mod instinctiv fără să cunoască această cerință a artei. Desenați o femeie, dar n-o vedeți. Nu așa veți ajunge să forțați arcanele naturii. Mîna voastră reproduce, fără să vă dați seama, modelul pe care l-ați copiat de la maestrul vostru. Nu coborîți îndeajuns în intimitatea formei, n-o urmăriți cu destulă dragoste și perseverență în ocolurile și ascunzișurile ei. Frumusețea este un lucru sever și greu care nu se lasă atins cu una, cu două, trebuie să aștepți momentul, s-o spionezi, s-o cuprinzi și s-o îmbrățișezi strîns pentru a o forța să se predea. Forma este un Proteu mult mai insezisabil și mai fertil în șerpuiri decît Proteu cel din fabulă ; numai după lupte îndelungate poate fi constrînsă să se arate sub adevărata-i înfățișare. Voi artiștii vă mulțumiți cu prima aparență pe care v-o oferă, sau cel mult cu a doua sau a treia ; nu așa acționează luptătorii victorioși ! Pictorii neînvinși nu se lasă înșelați de toate aceste tertipuri, ci perseverează pînă cînd natura este silită să se arate în toată goliciunea și spiritul ei adevărat. Astfel a procedat Rafael, spuse bătrînul scoțîndu-și bereta de catifea neagră pentru a exprima respectul pe care i-l inspira regele artei : marea lui superioritate vine de la sensul intim care, la el, pare că vrea să sfărîme forma. Forma este, în figurile sale, ceea ce este și la noi, un mijloc de a-și comunica idei, senzații, o vastă poezie. Orice figură este o lume, un portret al cărui model a apărut într-o splendidă viziune, scăldat în lumină, desemnat de o voce interioară, despuiat de un deget ceresc ce a arătat în trecutul unei vieți întregi, sursele expresiei. Faceți pentru femei vestminte frumoase de carnație, splendide draperii de păr, dar unde este sîngele care dă naștere calmului sau pasiunii și care produce efecte particulare? Sfînta asta a ta este o femeie brună, dar asta, bietul meu Porbus, este a unei blonde ! Figurile voastre devin atunci niște palide fantome colorate pe care ni le plimbați prin fața ochilor și numiți asta

pictură și artă ! Deoarece ați făcut ceva care seamănă mai mult cu o femeie decît cu o casă, credeți că v-ați atins scopul și, mîndri de a nu mai fi obligați să scrieți alături de figurile voastre *currus venustus* sau *pulcher homo*, cum făceau primii pictori, vă credeți niște artiști minunați ! Dar vai, încă n-ați ajuns acolo, bunii mei prieteni ; va trebui să mai folosiți multe creioane, să acoperiți multă pînză înainte de-a izbuti ! Fără îndoială, în felul acesta își poartă capul o femeie, așa își ține rochia, cu aerul acesta de blîndețe resemnată lîncezesc și se topesc ochii ei, așa plutește umbra palpitantă a genelor pe obraz ! Este și nu este așa ! Ce-i lipsește? Un fleac, dar fleacul acesta e tot. Obțineți o aparență a vieții, dar nu exprimați preaplinul ei nestăvilit, acel nu știu ce care este poate sufletul și plutește ca o ceață pe deasupra ; în sfîrșit acest mugur de viață pe care l-au surprins Tizian și Rafael. Plecînd de la punctul extrem la care ajungeți, ați face poate o pictură excelentă ; dar vă plictisiți prea repede. Vulgul admiră, iar adevăratul cunoscător zîmbește. — O, Mabuse, o maestre, adăugă ciudatul personaj, ești un hoț, ai luat viața cu tine ! — În afară de asta, reluă el, pînza ta e mai prețioasă decît picturile pușlamalei ăleia de Rubens, cu munții lui de carne flamandă, presărată cu rumeneală, cu valuri de păr roșcat și culori gălăgioase. Dumneata cel puțin dai dovadă aici de culoare, sentiment și desen, cele trei părți esențiale ale artei.

— Dar această sfîntă e sublimă, omule ! exclamă cu voce tare tînărul, ieșind dintr-o reverie profundă. Cele două figuri, a sfintei și a luntrașului, au o finețe de intenție necunoscută de pictorii italieni și nu știu pe nimeni care să fi inventat o nehotărîre ca a barcagiului.

— Caraghiosul ăsta mic e al dumitale? îl întrebă Porbus pe bătrîn.

— Vai, maestre, iertați-mi îndrăzneala, răspunse neofitul înroșindu-se. Sînt necunoscut, mîzgălitor din instinct și sosit de puțină vreme în orașul acesta, obîrșia oricărei științe.

— La lucru ! îi spuse Porbus, dîndu-i un creion roșu și o foaie de hîrtie.

Necunoscutul copie cu dibăcie *Maria* din cîteva linii.

— O, o ! exclamă bătrînul. Cum te cheamă?

Tînărul scrise în josul desenului :

« Nicolas Poussin ».

— Nu e rău pentru un începător, spuse ciudatul personaj care vorbea atît de anapoda. Văd că se poate discuta pictură în fața ta. Nu te dojenesc că ai admirat sfînta lui Porbus. Ea e o capodoperă pentru toată lumea și numai inițiații în cele mai ascunse arcane ale artei pot descoperi prin ce păcătuiește. Dar, de vreme ce ești demn de o asemenea învățătură și în stare să înțelegi, am să-ți arăt cît de puțin îi lipsește acestei

@Asociația Ziariștilor Independenți din Ro

opere ca să fie desăvîrșită. Fii numai ochi și urechi, o asemenea ocazie de a te instrui nu ți se va mai oferi poate niciodată. — Dă-mi paleta, Porbus.

Porbus se duse să caute paleta și penelurile. Bătrînelul își suflecă mînecile cu o mișcare convulsivă, își trecu degetul mare prin paleta pestriță și încărcată de culori pe care i-o întindea Porbus; îi smulse mai degrabă decît îi luă din mînă un mănunchi de pensule de toate dimensiunile și barba-i ascuțită se mișcă deodată prin eforturile amenințătoare care exprimau nerăbdarea unei fantezii înflăcărate. Tot înmuindu-și penelul în culoare, mormăia printre dinți:

— Iată nuanțe bune de aruncat pe fereastră împreună cu cel care le-a fabricat; sînt revoltător de crude și de false! Cum să pictezi cu așa ceva?

Apoi, plin de o vioiciune febrilă atingea cu vîrful penelului diferite grămăjoare colorate, străbătînd uneori o gamă întreagă mai repede decît un organist de catedrală întinderea clavirului său pentru *O filii* de Paști.

Porbus și Poussin stăteau nemișcați, fiecare de cîte-o parte a pînzei, cufundați în cea mai vehementă contemplație.

— Vezi, tinere, spunea bătrînul fără să se întoarcă, vezi cum, cu ajutorul a trei sau patru pete și a unui mic glasiu albăstrui se putea face să circule aerul în jurul acestei biete sfinte, care trebuie că se sufoca și se simțea înțepenită în această atmosferă înăbușitoare. Privește cum flutură acum draperia asta și cum se înțelege că o umflă briza! Înainte părea o pînză scrobită și prinsă cu ace. Bagi de seamă cît de bine redă luciul satinat pe care l-am pus pe piept, suplețea grasă a pielii unei tinere fete și cum tonul amestecat de brun roșcat și de ocru calcinat încălzește răceala cenușie a acestei umbre mari în care sîngele îngheța în loc să circule? Tinere, tinere, ce-ți arăt eu acum nici un maestru n-ar putea să te învețe. Mabuse singur deținea secretul de-a însufleți figurile. Mabuse n-a avut decît un elev și acela sînt eu. Eu n-am avut elevi și sînt bătrîn! Ești destul de deștept ca să bănuiești restul, prin ceea ce te las să întrevezi.

Tot vorbind, ciudatul bătrîn se lega de toate părțile tabloului: ici două trăsături de penel, colo una singură, dar totdeauna atît de potrivite, încît s-ar fi zis că este o nouă pictură, dar o pictură muiată în lumină. Lucra cu o înflăcărare atît de pasionată, încît sudoarea îi îmbrobonea fruntea dezgolită; se mișca atît de repede, cu mici gesturi atît de nerăbdătoare, atît de sacadate, încît tînărului Poussin i se părea că în corpul bizarului personaj sălășluiește un demon care lucrează prin mîinile sale, luîndu-le în stăpînire în chip fantastic împotriva dorinței omului. Strălucirea supranaturală a ochilor, convulsiile care păreau efectul unei

rezistențe dădeau acestei idei o aparență de adevăr care probabil că acționa asupra unei tinere imaginații. Bătrînul se mișca spunînd:

— Paf! paf! paf! iată cum se-ntinde untul, băiete! — Haideți, pete mititele, ajutați-mă să înroșesc tonul ăsta glacial! Hai! Pam! pam! pam! făcea el însuflețind locurile unde semnalase lipsa de viață, făcînd să dispară prin cîteva pete de culoare nepotrivirile de temperament și restabilind unitatea de ton pe care o cerea o egipteancă înfocată. — Vezi tu, băiete, numai ultima trăsătură de penel este cea care contează. Porbus a tras o sută; eu nu trag decît una singură. Nimeni nu ne poartă recunoștință pentru ceea ce e dedesubt. Să-ți intre bine în cap!

În cele din urmă demonul acesta se opri și, întorcîndu-se către Porbus și Poussin, muți de admirație, le spuse:

— Și încă asta nu e ca *Frumoasa* mea *cîrcotașă;* totuși ți-ai putea pune numele în josul unei asemenea opere. Da, aș semna-o, adăugă el ridicîndu-se ca să ia o oglindă în care privi pînza. — Acum să mergem la masă, spuse el. Veniți amîndoi la mine acasă. Am șuncă afumată și niște vin bun! . . . Ei, ei, cu toată asprimea vremurilor, vom vorbi despre pictură! Sîntem în stare . . . Uite un tinerel îndemînatic, continuă el, bătîndu-l pe umăr pe Nicolas Poussin.

Observînd atunci cazaca ponosită a normandului, scoase de la brîu o pungă de piele, scotoci în ea, luă două piese de aur și, arătîndu-i-le:

— Îți cumpăr desenul, zise el.

— Ia, îi spuse Porbus lui Poussin văzîndu-l cum tresare și se înroșește de rușine, căci acest tînăr adept avea mîndria săracului. Ia odată, are la chimir cu ce să răscumpere doi regi!

Coborîră toți trei din atelier și merseră vorbind despre artă pînă la o casă frumoasă de lemn, așezată aproape de podul Saint-Michel și ale cărei ornamente, ciocanul de la ușă și ancadramentele ferestrelor, arabescurile îl uimiră pe Poussin. Viitorul pictor se găsi deodată într-o sală de jos, în fața unui foc bun, lîngă o masă încărcată de mîncăruri gustoase și, printr-un noroc nemaipomenit, în tovărășia a doi mari artiști plini de bonomie.

— Tinere, îi spuse Porbus văzîndu-l uluit în fața unui tablou, nu te uita prea mult la pînza asta, o să te cuprindă disperarea.

Era *Adam* pe care Mabuse îl făcuse pentru a ieși din închisoare, unde creditorii săi îl ținuseră atîta vreme. Această figură oferea, într-adevăr, o asemenea putere de evocare încît Nicolas Poussin începu din acel moment să înțeleagă adevăratul sens al vorbelor confuze rostite de bătrîn. Acesta privea tabloul cu un aer mulțumit, dar fără entuziasm și părea să spună: « Eu am făcut mai bine! »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Are viață, spuse el, bietul meu maestru s-a întrecut pe sine aici; dar pînzei îi mai lipsește încă puțin adevăr. Omul este viu, ce-i drept, se scoală și o să vină către noi. Dar aerul, cerul, vîntul pe care le respirăm, vedem și simțim, lipsesc. Și-apoi nu-i decît un om ! Ori singurul om proaspăt ieșit din mîinile lui Dumnezeu trebuie să fi avut în el ceva divin care aici lipsește. Mabuse însuși o spunea cu ciudă cînd nu era beat.

Poussin privea pe rînd la bătrîn și la Porbus, cu o curiozitate îngrijorată. Se apropie de acesta ca pentru a-l întreba care e numele gazdei lor; dar pictorul își puse un deget pe buze cu un aer de mister și tînărul, viu interesat, păstră liniștea, sperînd că mai devreme sau mai tîrziu vreun cuvînt îi va permite să ghicească numele gazdei sale, a cărui bogăție și talent erau îndeajuns atestate de respectul lui Porbus și de minunile îngrămădite în această încăpere.

Poussin, văzînd pe lemnăria întunecată de stejar un minunat portret de femeie, spuse:

— Ce Giorgione frumos !

— Nu, replică bătrînul; te uiți la una din primele mele mîzgăleli . . .

— Doamne ! mă aflu deci la zeul picturii ! spuse Poussin cu naivitate.

Bătrînul zîmbi, ca un om familiarizat de multă vreme cu acest elogiu.

— Maestre Frenhofer ! spuse Porbus, n-ați putea porunci să mi se aducă puțin din minunatul dumneavoastră vin de Rin?

— Două butelci ! răspunse bătrînul. Una ca să mă achit de plăcerea pe care am avut-o în dimineața asta văzînd-o pe frumoasa ta păcătoasă și cealaltă ca o dovadă de prietenie.

— O, dacă n-aș fi mereu suferind, răspunse Porbus și dacă mi-ați îngădui să văd *Frumoasa* dumneavoastră *cîrcotașă*, aș putea face o pictură înaltă, vastă și profundă, în care figurile ar fi în mărime naturală.

— Să-mi arăt opera ! strigă bătrînul foarte emoționat. Nu, nu ! trebuie s-o mai perfecționez încă. Ieri către seară, spuse el, credeam că am terminat. Ochii ei mi se păreau umezi, carnea îi fremăta. Cosițele părului ei se mișcau. Respira ! Cu toate că am găsit mijlocul să realizez pe o pînză plată relieful și rotunzimea naturii, azi dimineață, la lumina zilei, mi-am recunoscut greșeala. A, pentru a ajunge la acest rezultat glorios, am studiat temeinic marii maeștri ai culorii, am analizat și am dat la o parte strat după strat tablourile lui Tizian, acest rege al luminii; asemenea acestui pictor suveran, am schițat figura într-un ton deschis cu o pastă suplă și grasă — căci umbra nu este decît un accident, ține minte asta, băiete ! — Apoi am revenit asupra operei mele și, cu ajutorul semitonurilor și al glasiurilor a căror transparență am diminuat-o din ce în ce, am redat umbrele cele mai accentuate pînă la negrul cel mai adînc; căci umbrele, la pictorii obișnuiți, sînt de altă natură decît tonurile lor deschise; este lemn, bronz, e tot ce vreți, numai carnație în umbră nu. Se simte că dacă figura lor și-ar schimba poziția, locurile umbrite nu s-ar curăța și n-ar deveni luminoase. Am evitat această greșală pe care au făcut-o mulți dintre cei mai iluștri și la mine albul se vădește sub opacitatea umbrei celei mai dese ! Asemenea unei mulțimi de ignoranți care își închipuie că desenează corect, pentru că știu să tragă o linie îngrijită, eu n-am însemnat cu răceală marginile exterioare ale figurii mele și n-am făcut-o să iasă în evidență pînă la cel mai mic detaliu anatomic, căci corpul omenesc nu sfîrșește prin linii. În această privință sculptorii pot să se apropie mai mult de adevăr decît noi ăștilalți. Natura comportă o serie de rotunjimi care se învăluie una în alta. Riguros vorbind, desenul nu există ! — Nu rîde, tinere ! Oricît de ciudate ți s-ar părea aceste vorbe, într-o zi ai să le înțelegi rosturile ! — Linia este mijlocul prin care omul își dă seama de efectul luminii asupra obiectelor; dar nu există linii în natură, unde totul să fie plin: numai modelîndu-se se desenează, adică se desprind lucrurile de mediul în care se află; singură distribuirea luminii pune în evidență corpul ! De aceea nu m-am oprit la prima schiță, ci am răspîndit asupra conturului un nor de semitonuri blonde și calde, ceea ce face să nu se poată pune degetul exact pe locul unde contururile se întîlnesc cu fondul. De aproape, această lucrare pare cîlțoasă și lipsită de precizie; dar de la doi pași totul devine mai ferm, se oprește și se detașează; corpul se rotunjește în spațiu, se simte aerul circulînd împrejur. Totuși nu sînt încă mulțumit, am îndoieli. Ar trebui poate să nu desenez dintr-o singură trăsătură și ar fi mai bine să atac o figură începînd din mijloc, de la reliefurile cele mai luminoase, pentru a trece apoi la porțiunile cele mai întunecate. Oare nu așa procedează soarele, acest divin pictor al universului? O, natură, natură, cine te-a surprins vreodată în tainițele tale ! Uite, prea multă știință, la fel ca și ignoranța, duce la o negare. Mă îndoiesc de opera mea !

Bătrînul făcu o pauză, apoi reluă:

— Iată zece ani, tinere, de cînd lucrez; dar ce înseamnă zece anișori cînd e vorba să lupți cu natura? Ignorăm cît timp i-a trebuit seniorului Pigmalion ca să facă singura statuie care a umblat vreodată !

Bătrînul căzu într-o reverie profundă și rămase cu ochii pironiți jucîndu-se mașinal cu un cuțit.

— Iată-l stînd de vorbă cu *spiritul* său ! îi spuse încet Porbus.

Vorbe la care Nicolas Poussin se simți stăpînit de o inexplicabilă curiozitate de artist. Bătrînul acesta cu ochii albi, atent și stupid, devenit pentru el mai mult decît un om, îi apăru ca un geniu fantast trăind într-o sferă necunoscută. El trezea în suflet o mie de idei confuze. Fenomenul moral al acestei specii de fascinație nu poate să fie definit, după cum

@Asociația Ziariștilor Independenți din Ro

nu se poate traduce emoția stîrnită de un cîntec ce amintește patria în inima unui exilat. Disprețul pe care bătrînul părea să-l exprime față de cele mai frumoase tentative ale artei, bogăția, purtările sale, deferența lui Porbus față de el, această operă ținută atîta vreme secretă, operă de răbdare, operă de geniu fără îndoială, judecînd după chipul de Fecioară pe care tînărul Poussin îl admirase atît de sincer și care, frumos chiar și alături de *Adam* al lui Mabuse, atesta maniera de lucru imperială a unuia din prinții artei : totul la acest bătrîn mergea dincolo de limitele naturii omenești. Ceea ce imaginația bogată a lui Nicolas Poussin a putut să sezizeze clar și perceptibil, văzînd această ființă supranaturală, era imaginea completă a firii de artist, a acestei firi nebune căreia atîtea puteri îi sînt încredințate și care prea adesea abuzează de ele, amăgind rațiunea rece, burghezii și chiar cîțiva amatori, prin mii de drumuri pietroase unde, pentru ei, nu există nimic ; în vreme ce, nebunatică în fanteziile ei, această fată cu aripile albe descoperă aici epopei, castele, opere de artă. Fire ironică și bună, fecundă și săracă ! Astfel, pentru entuziastul Poussin, acest bătrîn devenise, printr-o subită transfigurare, arta însăși, arta cu secretele, elanurile și reveriile sale.

— Da, dragul meu Porbus, reluă Frenhofer, n-am întîlnit pînă azi o femeie ireproșabilă, un corp ale cărui contururi să fie de o frumusețe desăvîrșită și a cărei carnație . . . Dar unde se află oare, vie, spuse el întrerupîndu-se, această intruvabilă Venus a antichității, adeseori căutată și care a lăsat în urmă-i abia cîteva frumuseți risipite? O, mi-aș da toată averea ca să văd o clipă, o singură dată, natura divină, completă, în fine idealul . . . Dar m-aș duce să cercetez obîrșiile-ți, o frumusețe cerească ! Asemenea lui Orfeu, aș coborî în infernul artei pentru a aduce de-acolo viața.

— Putem pleca, îi spuse Porbus lui Poussin ; nu ne mai aude, nu ne mai vede !

— Să mergem în atelierul său, propuse tînărul uimit.

— O, bătrînul soldat a știut să-i apere intrarea. Comorile lui sînt prea bine păzite pentru ca să putem ajunge acolo. N-am așteptat sfatul și imaginația dumitale ca să încerc asaltul misterului.

— Există deci un mister?

— Da, răspunse Porbus. Bătrînul Frenhofer este singurul elev pe care Mabuse a vrut să-l formeze. Devenit prietenul, salvatorul, părintele lui, Frenhofer a sacrificat cea mai mare parte din bogățiile sale pentru a satisface pasiunile lui Mabuse ; în schimb, Mabuse i-a încredințat secretul reliefului, puterea de a da figurilor acea viață extraordinară, acea floare a naturii, veșnica noastră disperare, meșteșug pe care însă el îl poseda atît de bine, încît într-o zi, după ce vînduse și băuse damascul înflorat

cu care trebuia să se îmbrace la sosirea lui Carol Quintul, îl însoți pe stăpînul său, într-o haină de hîrtie pictată ca damascul. Strălucirea deosebită a stofei purtată de Mabuse îl surprinse pe împărat care, vrînd să-l laude pe protectorul bătrînului bețiv, descoperi înșelătoria. Frenhofer este un om pasionat de arta noastră, care vede mai sus și mai departe decît ceilalți pictori. El a meditat adînc asupra culorilor, asupra fidelității absolute a liniei ; dar, tot cercetînd, a ajuns să se îndoiască de obiectul însuși al cercetărilor sale. În momentele de disperare, pretinde că desenul nu există și că nu se pot reda cu ajutorul liniilor decît figuri geometrice ; ceea ce trece dincolo de adevăr căci, cu ajutorul liniei și al negrului, care nu este o culoare, se poate face o figură ; ceea ce dovedește că arta noastră, ca și natura, este compusă dintr-o infinitate de elemente : desenul dă un schelet, culoarea este viață, dar viața fără schelet este un lucru mai incomplet decît scheletul fără viață. În sfîrșit, există ceva mai adevărat decît toate astea, și anume că practica și observația sînt totul la un pictor și că, dacă raționamentul și poezia se ceartă cu pensulele, ajungi la îndoială, la fel ca omul ăsta, care-i tot atît de nebun pe cît este de pictor. Pictor sublim, el a avut nenorocirea să se nască bogat, ceea ce i-a permis să divagheze ; nu-l imita ! Lucrează ! pictorii nu trebuie să mediteze decît cu pensula în mînă.

— Vom pătrunde pînă acolo ! strigă Poussin, nemaiascultîndu-l pe Porbus și nemaiîndoindu-se de nimic.

Porbus zîmbi la entuziasmul tînărului necunoscut și-l părăsi, invitîndu-l să vină să-l vadă.

Nicolas Poussin se întoarse încet spre strada Harpe și trecu fără să bage de seamă pe lîngă modestul han unde locuia. Urcînd cu o grabă neliniștită scările sărăcăcioase, ajunse într-o cameră înaltă, situată sub căpriorii acoperișului, naivă și ușoară deschidere a caselor din vechiul Paris. Lîngă singura și întunecata fereastră a acestei camere ședea o tînără fată care, la zgomotul ușii, se ridică deodată, cu o mișcare drăgăstoasă ; îl recunoscuse pe pictor după felul cum apăsase pe clanță.

— Ce ai? îi spuse ea.

— M-am . . . m-am . . . strigă el sufocîndu-se de plăcere, m-am simțit pictor ! M-am îndoit de mine pînă acum, dar azi dimineață am crezut în mine ! Pot fi un om mare ! Hai, Gillette, o să fim bogați, fericiți ! Există aur în pensulele astea . . .

Dar tăcu deodată. Figura lui gravă și viguroasă își pierdu expresia de bucurie cînd compară imensitatea speranțelor cu mediocritatea resurselor sale. Pereții erau acoperiți cu schițe în creion. pe hîrtie obișnuită. Nu poseda patru pînze proprii. Culorile aveau atunci un preț ridicat și bietul tînăr își vedea paleta aproape goală. Cu toată

@Asociația Ziariștilor Independenți din Rom

această mizerie, el poseda și resimțea bogății sufletești de necrezut și preaplinul unui geniu mistuitor. Adus la Paris de un prieten al său gentilom, sau poate de propriul său talent, întîlnise pe neașteptate o amantă, unul dintre acele suflete nobile și generoase care vin să sufere alături de un om de seamă, însușindu-și durerile lui și încercînd să-i înțeleagă capriciile; puternică în mizerie și în dragoste, așa cum altele sînt cutezătoare în a-și purta luxul, în a face paradă de insensibilitatea lor. Zîmbetul rătăcitor pe buzele frumoasei Gillette aurea acest pod și rivaliza cu sclipirile cerului. Soarele nu strălucea totdeauna, în vreme ce ea era mereu acolo, reculeasă în pasiunea ei, devotată fericirii lui, suferinței lui, consolînd geniul care se revărsa în dragoste înainte de a cuceri arta.

— Ascultă, Gillette, vino încoace.

Supusă și veselă, fata sări pe genunchii pictorului. Era numai grație, frumusețe, drăgălașă ca primăvara, împodobită cu toate bogățiile feminine și luminîndu-le cu focul unui suflet frumos.

— O, doamne, exclamă el, n-am să îndrăznesc niciodată să-i spun . . .

— Un secret? reluă ea, vreau să-l cunosc.

Poussin rămase visător.

— Vorbește odată.

— Gillette, . . . biată inimă iubitoare! . . .

— O! dorești ceva de la mine?

— Da.

— Dacă vrei să mai pozez în fața ta ca zilele trecute, reluă ea puțin înciudată, n-o să mai consimt niciodată căci, în acele clipe, ochii tăi nu-mi mai spun nimic. Nu te mai gîndești la mine cu toate că mă privești . . .

— Ți-ar place mai mult să mă vezi desenînd o altă femeie?

— Poate, spuse ea, dac-ar fi foarte urîtă.

— Ei bine, reluă Poussin pe un ton serios, dacă, pentru gloria mea viitoare, dacă, pentru ca să devin un pictor mare, ar trebui să pozezi în fața altcuiva?

— Poți să mă încerci, răspunse ea. Știi bine că nu m-aș duce.

Poussin își înclină capul pe piept, ca un om copleșit de o bucurie sau o durere prea puternică pentru sufletul lui.

— Ascultă, spuse ea trăgîndu-l pe Poussin de mîneca surtucului său uzat, ți-am spus, Nick, că mi-aș da viața pentru tine; dar nu ți-am promis niciodată să renunț la dragostea mea atîta vreme cît sînt în viață.

— Să renunți? strigă tînărul artist.

— Dacă m-aș arăta astfel în fața altuia, tu nu m-ai mai iubi; dar chiar și eu m-aș socoti nedemnă de tine. Să mă supun capriciilor tale, nu e

un lucru firesc și simplu? Fără să vreau, sînt fericită și chiar mîndră să-ți împlinesc voința scumpă. Dar pentru un altul, fugi de-aici!

— Iartă-mă, Gillette, scumpa mea, spuse pictorul aruncîndu-se la picioarele ei. Prefer să fiu iubit decît celebru. Pentru mine, tu ești mai frumoasă decît averea și onorurile. Hai, aruncă-mi pensulele, arde schițele astea. M-am înșelat. Vocația mea este să te iubesc. Nu sînt pictor, sînt îndrăgostit. Piară și arta și toate secretele sale!

Ea îl admira, fericită, încîntată! Îl stăpînea și simțea instinctiv că artele erau date uitării pentru ea și aruncate la picioarele ei ca un grăunte de tămîie.

— Nu e totuși decît un bătrîn, reluă Poussin. Nu va putea vedea în tine decît femeia. Ești atît de desăvîrșită!

— Trebuie să iubești mult, strigă ea, gata să-și jertfească scrupulele de dragoste ca să-și răsplătească amantul pentru toate sacrificiile pe care i le făcea. Dar, adăugă ea, ar însemna să mă pierd. A, să mă pierd pentru tine . . . , da, asta-i foarte frumos! dar tu ai să mă uiți. O, ce gînd rău ți-a trecut prin minte?

— Mi-a trecut prin minte și te iubesc, spuse el cu oarecare căință, dar sînt eu un infam?

— Să-l consultăm pe părintele Hardouin, spuse ea.

— A, nu; să rămînă un secret între noi doi.

— Ei bine, am să merg; dar să nu fii acolo, spuse ea. Rămîi la ușă, înarmat cu pumnalul; dacă strig, intră și omoară-l pe pictor.

Nemaivăzînd decît arta sa, Poussin o strînse pe Gillette în brațe.

— Nu mă mai iubește! se gîndi Gillette, cînd rămase singură.

Se și căia de hotărîrea ei. Dar curînd se află pradă unei spaime și mai cumplite decît părerile de rău și se strădui să alunge un gînd îngrozitor care i se năștea în inimă. De pe acum credea că-l iubește mai puțin pe pictor, bănuindu-l mai puțin vrednic de stimă decît înainte.

II

CATHERINE LESCAULT

Trei luni după întîlnirea lui Poussin cu Porbus, acesta din urmă veni să-l vadă pe maestrul Frenhofer. Bătrînul se afla atunci pradă uneia din acele deznădejdi profunde și spontane a căror cauză, dacă ar fi să-i credem pe matematicienii medicinei, se află într-o proastă digestie, în vînt, în căldură sau în vreo indispoziție în regiunea ipocondrilor; iar, după spiritualiști, în imperfecțiunea naturii noastre morale. Omulețul

@Asociația Ziariștilor Independenți din Rom

se obosise pur și simplu pentru desăvîrșirea misteriosului său tablou. Ședea lîncezind la o catedră mare de stejar sculptat, împodobită cu piele neagră; și, fără să-și părăsească atitudinea melancolică, îi aruncă lui Porbus privirea unui om care s-a cufundat în plictiseala lui.

— Ei bine, maestre, îi spuse Porbus, ultramarinul pe care v-ați dus să-l căutați la Bruges era prost? N-ați știut să frecați albul nostru cel nou? Uleiul dumneavoastră nu-i de calitate, ori pensulele sînt îndărătnice?

— Vai, exclamă bătrînul. Am crezut o clipă că opera mea era împlinită; dar m-am înșelat desigur în cîteva amănunte și nu voi fi liniștit decît după ce-mi voi lămuri îndoielile. Mă hotărăsc să călătoresc și am să merg în Turcia, în Grecia, în Asia, să caut acolo un model și să compar tabloul meu cu natura în diferitele ei ipostaze . . . Poate am acolo sus, reluă el lăsînd să-i scape un zîmbet de mulțumire, natura însăși. Uneori mi-e aproape teamă ca o adiere să nu-mi trezească această femeie și s-o facă să dispară.

Apoi se ridică deodată ca pentru a pleca.

— O, răspunse Porbus, sosesc la timp ca să vă cruț de cheltuiala și oboselile călătoriei.

— Cum? întrebă Frenhofer.

— Tînărul Poussin este iubit de o femeie a cărei incomparabilă frumusețe e fără cusur. Dar, dragul meu maestru, dacă-i de acord să v-o împrumute, va trebui măcar să ne lăsați să vă vedem pînza.

Bătrînul rămase în picioare, nemișcat, într-o stare de totală stupoare.

— Cum! exclamă el, în cele din urmă, îndurerat, să-mi arăt creatura, soția? Să sfîșii vălul sub care am acoperit, cu castitate, fericirea mea? Dar ar fi o prostituare oribilă. Iată zece ani de cînd trăiesc cu această femeie, este a mea, numai a mea, mă iubește. Nu mi-a zîmbit ea la fiecare trăsătură de penel? Are un suflet, un suflet cu care am înzestrat-o eu. S-ar înroși dacă alți ochi decît ai mei s-ar opri asupra ei. S-o arăt! Dar care este soțul, amantul destul de josnic să-și împingă femeia la dezonoare? Cînd faci un tablou pentru curte, nu pui în el tot sufletul tău, nu vinzi curtenilor decît niște manechine colorate. Pictura mea nu este o pictură, este un sentiment, o pasiune! Născută în atelierul meu, aici trebuie să rămînă, virgină și nu poate ieși decît înveșmîntată. Poezia și femeile nu se înfățișează goale decît amanților lor! Cunoaștem oare modelul lui Rafael, Angelica lui Ariosto, Beatrice a lui Dante? Nu! nu le vedem decît formele. Ei bine, opera pe care o țin acolo sus, sub lacăte, este o excepție în arta noastră. Nu e o pînză, e o femeie! o femeie cu care plîng, rîd, stau de vorbă și gîndesc. Vrei să părăsesc așa, deodată, o fericire de zece ani cum aș arunca o haină, să încetez

deodată de-a mai fi tată, amant și zeu? Această femeie nu este o creatură, ci o creație. Să vină tînărul tău, îi voi dărui comorile mele, îi voi dărui tablouri de Correggio, Michel-Angelo, Tizian, voi săruta urma pașilor săi în praf, dar să fac din el rivalul meu? rușine mie! Ah! sînt amant chiar mai mult încă decît pictor. Da, voi avea puterea să ard *Frumoasa cîrcotașă* odată cu ultima mea suflare; dar s-o pun să îndure privirea unui bărbat, unui tînăr, a unui pictor? nu, nu! L-aș omorî a doua zi pe acela care ar pîngări-o cu o privire! Te-aș omorî pe loc pe tine, prietenul meu, dacă n-ai saluta-o în genunchi! Vrei acuma să-mi supun idolul privirilor reci și criticilor stupide ale unor imbecili? A, dragostea e un mister, nu are viață decît în adîncul inimilor și totul e pierdut cînd un om spune, chiar prietenului său: « Iată cea pe care-o iubesc! »

Bătrînul părea să fi întinerit; ochii lui aveau strălucire și viață; obrajii săi palizi se coloraseră de un roșu viu, iar mîinile-i tremurau. Uimit de violența pasionată cu care fură spuse aceste cuvinte, Porbus nu știa ce să răspundă unui simțămînt pe cît de nou pe atît de profund. Era Frenhofer în toate mințile sau era nebun? Era subjugat de o fantezie de artist, sau ideile pe care le exprimase izvorau din acel fanatism ciudat produs în noi de lunga zămislire a unei mari opere? Exista oare speranța că s-ar putea cădea vreodată la învoială cu asemenea pasiune bizară?

Pradă tuturor acestor gînduri, Porbus îi spuse bătrînului:

— Dar nu e vorba de femeie pentru femeie? Poussin nu-și lasă amanta în voia privirilor dumitale?

— Ce amantă? răspunse Frenhofer. Îl va înșela mai devreme sau mai tîrziu. A mea îmi va fi întotdeauna credincioasă!

— Foarte bine, reluă Porbus, să nu mai vorbim de asta. Dar înainte de a găsi, fie și în Asia, o femeie tot atît de frumoasă, tot atît de perfectă, ca cea de care vorbesc, vei muri poate fără să-ți fi terminat tabloul.

— O, e gata, spuse Frenhofer. Cine l-ar vedea, ar crede că privește o femeie culcată pe un pat de catifea, îndărătul unor perdele. Lîngă ea, un trepied de aur exală parfumuri. Ai fi ispitit să iei ciucurele șnururilor care țin perdelele și ți s-ar părea că vezi sînul Catherinei Lescault, o frumoasă curtezană numită *Frumoasa cîrcotașă*, palpitînd în ritmul respirației. Totuși aș vrea să fiu sigur . . .

— Pleacă atunci în Asia, răspunse Porbus observînd o oarecare șovăială în privirea lui Frenhofer.

Și Porbus făcu cîțiva pași către ușa sălii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din Rom

În momentul acela, Gillette și Nicolas Poussin ajunseseră aproape de locuința lui Frenhofer. Cînd era gata să intre, tînăra lăsă brațul pictorului și se reculese, cuprinsă parcă de un presentiment.

— Dar ce caut eu aici? întrebă ea pe iubitul ei cu o voce adîncă și privindu-l fix.

— Gillette, te-am lăsat stăpînă și vreau să te ascult în toate. Tu ești conștiința și mîndria mea. Întoarce-te acasă, voi fi mai fericit, poate, decît dacă . . .

— Îmi mai aparțin cînd îmi vorbești astfel? O, nu, nu mai sînt decît un copil . . . Haide, adăugă ea părînd să facă un efort violent, dacă dragostea noastră piere și dacă voi păstra în inimă un lung regret, faima ta nu va fi oare prețul supunerii mele la dorințele tale? Să intrăm; rămînînd totdeauna ca o amintire pe paleta ta, va însemna că trăiesc.

Deschizînd poarta casei, cei doi amanți se întîlniră cu Porbus care, surprins de frumusețea Gillettei, ai cărei ochi erau în clipa aceea plini de lacrimi, o cuprinse tremurînd toată și, ducînd-o în fața bătrînului:

— Iată, spuse el, nu valorează cît toate capodoperele lumii?

Frenhofer tresări. Gillette era acolo, în atitudinea naivă și simplă a unei tinere georgiene nevinovate și fricoase, răpită de tîlhari și înfățișată unui negustor de sclavi. O rumeneală pudică îi colora chipul, își pleca ochii, mîinile îi atîrnau de-o parte și de alta a trupului, puterile păreau s-o părăsească și lacrimile protestau împotriva silniciei. Atunci Poussin, disperat de-a fi scos acea frumoasă comoară din mansarda lor, își blestemă soarta. Deveni mai mult amant decît artist și mii de remușcări i se înfipseră în inimă cînd văzu ochiul întinerit al bătrînului care, dintr-o obișnuință de pictor, dezgoli, ca să spunem așa, această fată ghicindu-i formele cele mai tainice. Reveni atunci la gelozia sălbatică a dragostei adevărate.

— Gillette, să plecăm ! strigă el.

La acest accent, la acest țipăt, iubita fericită ridică ochii spre el, îl văzu și alergă în brațele lui.

— Mă iubești așadar? răspunse ea izbucnind în lacrimi.

După ce avusese energia să-și înfrîngă suferința, îi lipsea forța pentru a-și ascunde fericirea.

— O, lasă-mi-o o clipă, spuse bătrînul pictor și-o vei compara cu *Catherine* a mea . . . , da, consimt.

Mai era încă dragoste în strigătul lui Frenhofer. Părea că simte o cochetărie pentru simulacrul său de femeie și că se bucură dinainte de triumful pe care frumusețea creației sale îl va obține asupra aceleia a unei adevărate fete tinere.

— Nu-l lăsa să-și ia vorba înapoi ! exclamă Porbus bătîndu-l pe umăr pe Poussin. Roadele dragostei trec repede, cele ale artei sînt nemuritoare.

— Oare pentru el, răspunse Gillette, privindu-i atent pe Poussin și pe Porbus, nu sînt mai mult decît o femeie?

Ea își ridică fruntea cu mîndrie; dar cînd, după ce-i aruncă o privire scînteietoare lui Frenhofer, își văzu amantul cufundat din nou în contemplarea portretului pe care odată îl luase drept un Giorgione:

— A ! zise ea, să urcăm ! Pe mine nu m-a privit niciodată așa.

— Bătrîne, spuse Poussin trezit din meditație de vocea Gillettei, uite spada asta, o voi înfige în inima ta la prima plîngere pe care-o va rosti această fată, voi da foc casei și nimeni nu va ieși de-aici. Înțelegi?

Nicolas Poussin era întunecat și cuvîntul său sună cumplit. Această atitudine și mai ales gestul tînărului pictor o consolară pe Gillette care aproape îi iertă faptul că o sacrifica picturii și gloriosului său viitor. Porbus și Poussin rămaseră la ușa atelierului, privindu-se în tăcere. Dacă, la început, pictorul *Mariei Egipteanca* își îngădui cîteva exclamații: « A, se dezbracă, el îi spune să se așeze în lumină ! O compară ! » în curînd tăcu la vederea lui Poussin a cărui figură era profund întristată; și, cu toate că pictorii bătrîni nu mai au asemenea scrupule, atît de mici în fața artei, el le admiră, într-atît erau de naive și gingașe. Tînărul ținea mîna pe garda pumnalului său și urechea aproape lipită de ușă. Amîndoi, stînd în picioare, în umbră, semănau astfel cu doi conspiratori așteptînd ceasul cînd vor lovi tiranul.

— Intrați, intrați, le spuse bătrînul, strălucind de fericire. Opera mea este perfectă și acum pot s-o arăt cu mîndrie. Niciodată pictor, pensule, culori, pînză și lumină nu vor însemna o rivală pentru *Catherine Lescault*, frumoasa curtezană !

Pradă unei vii curiozități, Porbus și Poussin alergară în mijlocul unui vast atelier plin de praf, unde totul era în dezordine, unde văzură ici și colo tablouri atîrnate pe perete. Se opriră mai întîi în fața unei figuri de femeie, în mărime naturală, pe jumătate goală, pentru care fură cuprinși de admirație.

— O, nu vă ocupați de asta, spuse Frenhofer; e o pînză pe care am mîzgălit-o pentru ca să studiez o atitudine; n-are nici o valoare. Iată erorile mele, reluă el, arătîndu-le niște compoziții încîntătoare agățate pe pereți, în jurul lor.

La aceste cuvinte, Porbus și Poussin, înmărmuriți de disprețul lui față de asemenea opere, căutară portretul anunțat, fără să-l zărească.

— Ei bine, iată-l ! le spuse bătrînul, cu părul în dezordine, cu fața aprinsă de o exaltare supranaturală, cu ochii scînteind și gîfîind ca un tînăr îmbătat de dragoste. Aaa, exclamă el, nu v-ați așteptat la atîta

@Asociația Ziariștilor Independenți din Rom

perfecțiune ! Vă aflați în fața unei femei și voi căutați un tablou. Este atîta profunzime în această pînză, aerul ei este atît de adevărat, încît nu puteți s-o distingeți de aerul care vă înconjoară. Unde este arta? Pierdută, dispărută ! Iată formele înseși ale unei tinere fete. N-am prins bine culoarea, linia vie ce pare să contureze trupul? Nu e un fenomen identic celui prezentat de obiectele care sînt în atmosferă ca peștii în apă? Admirați cum se detașează conturul de fond. Nu vi se pare că ați putea mîngîia acest spate? Dar am și studiat timp de șapte ani efectele împerecherii luminii cu obiectele. Iar părul acesta nu este inundat și el de lumină? . . . Ba cred chiar că respiră ! . . . Priviți-i sînul ! Ah, cine n-ar vrea s-o adore în genunchi? Carnea îi freamătă. Stați puțin, o să se ridice !

— Distingeți ceva? îl întrebă Poussin pe Porbus.

— Nu . . . Dar dumneata?

— Nimic.

Cei doi pictori îl lăsară pe bătrîn cu extazul lui și cercetară dacă nu cumva lumina, căzînd drept pe pînza care le-o arăta el, nu-i neutraliza toate efectele. Examinară apoi pictura așezîndu-se la dreapta, la stînga, în față, aplecîndu-se și ridicîndu-se rînd pe rînd.

— Da, da, e într-adevăr o pînză, le spunea Frenhofer, înșelîndu-se asupra scopului acestui examen scrupulos. Uite, aici e șasiul, șevaletul, în sfîrșit iată culorile, penelurile mele.

Și puse mîna pe o pensulă pe care le-o înfățișă cu un gest naiv.

— Bătrînul lăncier își bate joc de noi, spuse Poussin revenind în fața pretinsului tablou. Nu văd aici decît niște culori îngrămădite în chip confuz, cuprinse între o mulțime de linii bizare ce alcătuiesc un zid de pictură.

— Ne înșelăm, asta-i ! . . . răspunse Porbus.

Apropiindu-se, observară într-un colț al pînzei vîrful unui picior gol ieșind din acest haos de culori, de tonuri, de nuanțe nehotărîte, un fel de ceață fără formă ; dar un picior delicios, un picior plin de viață ! Rămaseră împietriți de admirație în fața acestui fragment scăpat de la o incredibilă, lentă și progresivă distrugere. Acest picior apărea acolo ca torsul unei Venus din marmoră de Paros ce-ar ieși la iveală dintre ruinele unui oraș incendiat.

— E o femeie dedesubt ! strigă Porbus atrăgîndu-i atenția lui Poussin asupra straturilor de culoare pe care bătrînul pictor le suprapusese succesiv, crezînd că-și perfecționează opera.

Cei doi artiști se întoarseră spontan către Frenhofer, începînd să-și explice, dar foarte vag, extazul în care trăia.

— E de bună credință, spuse Porbus.

— Da, prietene, răspunse bătrînul trezindu-se, e nevoie de credință, credință în artă, și să trăiești multă vreme cu opera ta pentru a produce o creație asemănătoare. Unele din aceste umbre m-au costat destulă muncă. Uite, este acolo pe obraz, sub ochi, o ușoară penumbră care, dacă ați observa-o în natură, vi s-ar părea aproape intraductibilă. Ei bine, credeți că acest efect nu m-a costat o trudă de neînchipuit, ca să-l reproduc? Și încă ceva, dragă Porbus, privește cu băgare de seamă lucrarea mea și vei înțelege mai bine ceea ce-ți spuneam cu privire la maniera de a trata relieful și contururile. Privește lumina sînului și vezi cum, printr-o serie de tușeuri și îngroșări puternice, am izbutit să prind adevărata lumină și s-o combin cu albul lucitor al tonurilor deschise ; și cum, lucrînd tocmai invers, ștergînd relieful și îngroșările pastei, am putut, tot netezind conturul figurii mele, înecat în semitonuri, să-i iau pînă și ideea de desen și de mijloace artificiale dîndu-i aspectul și rotunzimea însăși a naturii. Apropiați-vă, veți vedea mai bine acest procedeu. De departe, dispare. Uitați-vă, aici este, cred, foarte evident.

Și, cu vîrful pensulei, le arăta celor doi pictori o pată de culoare deschisă.

Porbus îl bătu pe bătrîn pe umăr, întorcîndu-se către Poussin :

— Știi că noi vedem în el un pictor foarte mare? spuse el.

— E încă și mai mare poet decît pictor, răspunse grav Poussin.

— Aici, reluă Porbus, atingînd pînza, sfîrșește arta noastră pe pămînt.

— Și de aici se duce să se piardă în ceruri, spuse Poussin.

— Cîte bucurii pe această bucată de pînză ! exclamă Porbus.

Bătrînul, absorbit, nu-i asculta și zîmbea acestei femei imaginare.

— Dar, mai devreme sau mai tîrziu, va băga de seamă că nu este nimic pe pînza lui ! strigă Poussin.

— Nimic pe pînza mea ! spuse Frenhofer privind rînd pe rînd la cei doi pictori și la pretinsul său tablou.

— Ce-ai făcut? îi spuse încet Porbus lui Poussin.

Bătrînul prinse cu putere brațul tînărului și-i zise :

— Nu vezi nimic, mojicule, golanule, secătură ! scîrnăvie ! Atunci de ce-ai venit aici? — Bunul meu Porbus, reluă el întorcîndu-se către pictor, oare și dumneata îți bați joc de mine? Răspunde-mi ! sînt prietenul dumitale, spune, am stricat tabloul?

Porbus, nehotărît, nu îndrăzni să deschidă gura ; dar spaima zugrăvită pe fizionomia palidă a bătrînului era atît de crudă, încît arătă pînza spunînd :

— Vezi...

Frenhofer își contemplă tabloul o clipă și se clătină.

— Nimic ! nimic ! După ce-am lucrat zece ani ! . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Se așeză și începu să plîngă.

— Așadar sînt un imbecil, un nebun ! n-am deci nici talent, nici pricepere ! Nu mai sînt decît un om bogat care mergînd, nu face decît să meargă ! Așadar n-am produs nimic !

Își contemplă pînza printre lacrimi, se ridică deodată cu mîndrie și aruncă asupra celor doi pictori o privire strălucitoare :

— Pe sîngele, pe trupul, pe capul lui Cristos ! sînteți niște geloși care vreți să mă faceți să cred că e ratată ca să mi-o furați ! Dar o văd ! strigă el, e minunat de frumoasă . . .

În momentul acela, Poussin auzi plînsetele Gillettei, uitată într-un colț.

— Ce ai, îngerul meu ? o întrebă pictorul, redevenit deodată îndrăgostit.

— Omoară-mă ! spuse ea. Aș fi o infamă să te mai iubesc, căci te disprețuiesc . . . Te admir și mi-e scîrbă de tine ! Te iubesc și cred că te urăsc de pe acum !

În timp ce Poussin o asculta pe Gillette, Frenhofer o acoperea pe *Catherine* a lui cu o pînză verde, cu liniștea serioasă a giuvaergiului care-și închide sertarele crezîndu-se în tovărășia unor pungași îndemînatici. Aruncă asupra celor doi pictori o privire plină de viclenie, de dispreț și de bănuială, îi împinse în tăcere pînă la ușa atelierului său, cu o grabă convulsivă ; apoi, din pragul casei, le spuse :

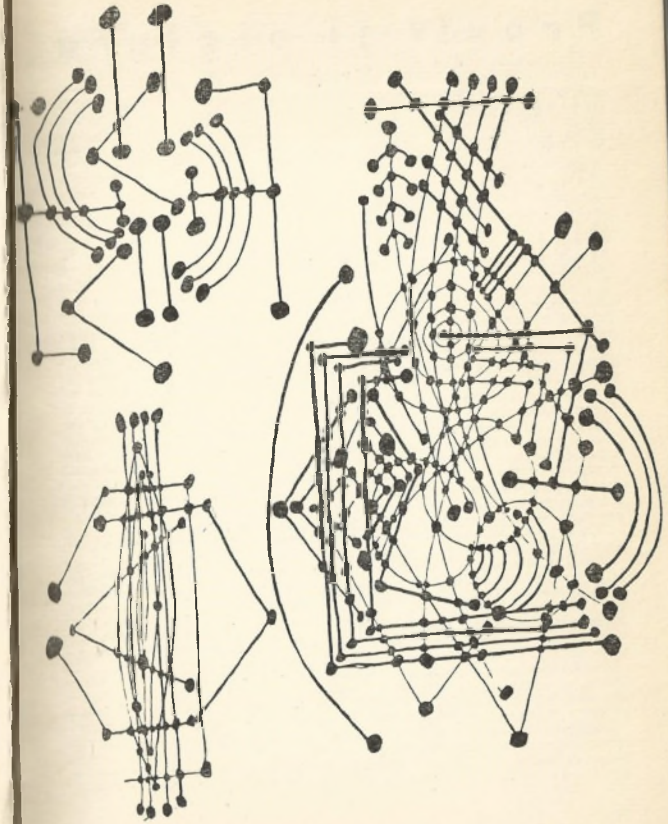
— Adio, tinerii mei prieteni.

Acest rămas bun îi îngheță pe cei doi pictori. A doua zi, Porbus, îngrijorat, reveni să-l vadă pe Fernhofer și află că murise în timpul nopții, după ce-și arsese pînzele.

În românește de SANDA RÂPEANU

Paris, februarie 1831.

PICASSO : Desene pentru « Capodopera necunoscută » de Balzac ▶



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Proust și pictura

GIULIO
CARLO
ARGAN

Elstir sau despre pictură

. . . Se înțelege că Elstir nu este — dacă este vreunul în romanul proustian ! — un personaj cu cheie. Și totuși nu numai din scrupulul cronologic, de plasare în ambianță, Proust îi trasează cu grijă biografia de pictor. Elstir debutase prin compoziții mitologice (bazîndu-se pe datele care ar fixa acest debut în jurul lui 1870, e clară referirea la pictura « nouvel humanisme » a lui Puvis de Chavannes) : apoi se pasionase (chiar în anii celui mai mare succes parizian al lui Whistler) pentru arta Extremului Orient. La Elstir, pe care Maurice îl întîlnește la Balbec, ar putea să se observe de asemenea, pe acel fond de psihologism și estetism whistlerian, o destul de ușoară nuanță impresionistă *à la Monet;* și nu trebuie să uităm, indiciu al unei posibile inclinații spre simbolism, o rapidă dar semnificativă citare a lui Redon. În sfîrșit, Elstir întrupează rolul deloc secundar al picturii, în lenta transformare a unei societăți ; iar figura sa e atent compusă în vederea unei funcții profunde și structurale în desfășurarea romanului. Aș zice însă că această funcție e deopotrivă cu substanțele care în chimie se numesc catalizatori ; prezența, mai mult decît intervenția sa activă, ajunge pentru a combina sau a face să « precipite » elemente aflate pînă atunci în suspensie, operînd o transformare radicală în timpul poetic al povestirii.

Cu vizita la atelierul lui Elstir ia naștere legătura dintre Maurice și « la petite bande », stolul acelor « tinere în floare », și legătura cu Albertine ; iar, simultan, în orizontul opus al timpului, odată cu descoperirea trecutului echivoc al Odettei în portretul lui Miss Sacripant, apune mitul infantil al Swannilor. La această transformare, care are loc în viața interioară, în « educația » sentimentală a lui Maurice, concurează mai puțin persoana, decît pictura lui Elstir: transformare ce reflectă într-un focar foarte precis imaginea lumii cu totul noi, abia dezvăluită simțurilor și conștiinței adolescentului, oferind cheia complexului de senzații și de afecte care se va dezvolta în perioadele succesive ale narațiunii.

Pictura lui Elstir e ea însăși « un soi de metamorfoză a lucrurilor reprezentate, analogă cu aceea care în poezie se numește metaforă » ; « dacă Dumnezeu-Tatăl ar fi creat lucrurile numindu-le, Elstir le-ar fi recreat răpindu-le numele sau dîndu-le un altul ». A despuia lucrurile de numele lor obișnuit, care corespunde unei noțiuni a inteligenței, străină de « impresiile noastre veritabile », a găsi momentul pur și creator al acestor impresii (ca atunci cînd, abia treziți din somn, privind pe fereastră, înainte ca intelectul să fi ajuns a discerne senzațiile după categoriile experienței, acea senzație nelocalizată ocupă întreaga noastră conștiință și asumă un sens deplin de existență) ; a surprinde, în sfîrșit, « rarele momente în care vezi natura așa cum e, poetic » sau în care poezia din noi devine manifestă și lizibilă pe chipul nou al lucrurilor : astfel pătrunzi în pictura lui Elstir.

Această pictură e cel puțin la fel de îndepărtată de purul Impresionism, cît e de îndepărtat patentul bergsonism al acestor prestigioase « données immediates » de nucleul pozitivist, inform și inocent, al Impresionismului. La « impresia veritabilă », care desigur nu e percepția, ajungi nu prin șocul unei ciocniri neașteptate cu realitatea, ci despuind, distrugînd sau neutralizînd în sine noțiunea inveterată a inteligenței, care limitează și localizează ; și întrucît atribuie realității o valoare care e numai a noastră, ca moment pur al existenței, « impresia veritabilă » coincide cu « memoria involuntară », cu reminiscența ce răzbate din momentana eclipsă a « memoriei inteligenței și a ochilor ». Și nu e o *găsire*, ci o *regăsire*, ca și cum realitatea ar livra despre noi o străveche amprentă păstrată în tainițele ei ; amprentă, căreia faptul că-i așezată în afara timpului experiențelor, într-un timp pierdut și regăsit, îi conferă un sens de noutate, de prezent absolut. Și cum în această renaștere la realitate, în memoria despre noi e implicită renunțarea la viața « roturière » a obișnuinței, la inerția noțiunii certe, la eternul trecut al naturii — pe treapta cea mai limpede a conștiinței redeșteptate, natura și cultura nu-s separabile mai mult decît ar putea fi impresia și memoria : prezentul dezvăluie despre noi un trecut autentic și uitat, și poate că prezentul nu-i nimic altceva decît acel trecut, devenit etern în contopirea lui cu realitatea infinită. De aceea, orice act al culturii sau al educației, în artă ca și în sfera socială, nu mai e invenție, efort sau căutare (limită burgheză, *côté Verdurin* a artei ; ca în sfera mondenă, snobismul. Tipic exemplu, și într-un domeniu și în celălalt : Bloch), ci este imediatețǎ, spontaneitate, mod de viață. (De aici pozitiva, autentica « socialitate » a intereselor mondene ale lui Proust).

Totuși, așa cum relațiile mondene sînt ispitite de corupția inevitabilă a snobismului, și « impresia veritabilă » a artei se pretează să fie « banalizată » : abia exprimată, ea se încețoșează imediat și, alunecînd și ea în trecutul noțiunilor, devine lucru al tuturor, ca un miraj care puțin cîte puțin intră și dispare în linia fermă a orizontului : « trebuie totuși să recunoaștem, că în măsura în care arta pune în lumină anumite legi, de îndată ce vreo industrie le-a vulgarizat, arta anterioară își pierde retrospectiv ceva din originalitatea ei ». (Trebuie notată în treacăt, sub aparentul estetism wildian al acestei idei — a copiei care deflorează sau degradează originalul — pătrunzătoarea intuiție a unei validități sociale a artei, a unei originalități a sa, nu numai rigid legată cu creativitatea actului expresiv, și prin urmare fixă și incoruptibilă, ci legată de o existență a sa în lume, deja diminuată de faptul că ea însăși a modificat, producîndu-se, condițiile externe care-i dădeau un relief de lucru nou, suprinzător, inovator.)

Dacă arta poartă în sine, încă de la naștere, destinul propriei corupții sau al propriei dizolvări inevitabile în noțiunea divulgată (și am putea implica aici imposibilitatea obiectivării critice, a unei judecăți care să fixeze pentru totdeauna o valoare ce se vrea topită în fluxul constant al vieții : să ne gîndim la monografia despre Vermeer, pe care Swann nu o va termina niciodată) ; dacă fotografiile care vulgarizează pictura lui Elstir ajută măcar să fie înțeleasă, e totuși un semn că acel dualism artă-viață nu e făcut pentru a fi, mai curînd sau mai tîrziu, rezolvat. Astfel, Elstir nu refuză Impresionismul, dar nici nu e impresionist, Astfel, nu toată pictura modernă se explică prin Manet, Monet, Renoir, Cézanne (pentru Degas trebuie rezervată o discuție aparte). Impresionismul cu luminoasa lui claritate formală rămînea prea sigur de istoria sa, de « muzeul » său. Proust, și nu numai el, simțea că nu toate problemele deschise de « Romantism » își găseau o soluție definitivă în puterea de reprezentare și în acuitatea formală a Impresionsimului. (Nu degeaba leagănul primilor Fauves a fost școala lui Gustave Moreau). . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

. . . Metaforă sau metamorfoză, pictura sublimează sau transubstanțializează datul, fără a-l putea de fapt suprima, e datoare să regăsească adevăruri desuete în noțiuni obișnuite, să depisteze legi secrete și ilizibile, să urzească propriile-i imagini înăuntrul realității înseși. Este aceeași vedere interioară și veridică, aproape radioscopică, pe care Ruskin o indica în picturile și în desenele lui Turner și Constable.

În peisajele de la Balbec, Elstir concentrează efortul său poetic în a șterge orice demarcație sensibilă între mare și uscat, între obiect și reflex, între lucrurile însuflețite și neînsuflețite, aproape căutînd să surprindă în contururile labile ale unei materii instabile, momentul unei metamorfoze a ei, punctul de fuziune. Și nici lumina nu e ceva care fixează, ci atenuează și dizolvă imaginile într-o materie vag cosmică. În strădania sa « de a se despuia, în prezența realității, de toate noțiunile inteligenței », lucrurile par să-și comunice reciproc propriile calități de materie, de culoare și de lumină, ca și cum fiecare pătrunzînd și difuzîndu-se în celelalte, cu ajutorul unui spațiu fără extensie, s-ar răspîndi pînă la acoperirea întregului orizont al conștiinței. . .

. . . Dincolo de descripția tablourilor lui Elstir e ușor să descoperim o amintire vie din « Modern Painters » ; aproape cu cuvintele lui Ruskin, Elstir face apologia sculpturilor romanice din biserica din Balbec (iar *Stones of Venice* va fi izvorul esențial al splendidelor pagini ale lui Proust despre Veneția). Din puținele indicații de compoziție și de culoare (intrînduri în stîncile printre care se strecoară marea, anse întortochiate de fluvii, catarge de nave țesute pe oglinda apei din porturi, tonuri roze de auroră și amurg, cețuri, reflexe, miraje, profunzimi de umbre translucide și palori difuze de lumină), nu pare hazardat să reconstruim pictura lui Elstir pe schemele coloristice ale lui Turner, fie și transcrise în acel contrapunct melodic, pe care într-o scrisoare către Blanche, Proust îl numește « alchimiile materiei » și « punerea în scenă » de tip Whistler: pictură în întregime de lumină, unde însă lumina nu e nici rază, nici ton, nici o nouă materie exclusiv picturală, ci produsul nenatural al unei rarefieri a imaginii obișnuite de clar-obscur și plastice a lucrurilor, care devin diafane și totuși perceptibile doar printr-o transcolorare distinctă, printr-un halou distinct și prin reziduul luminos lăsat în spațiu. Dar dacă știuta stabilitate a lucrurilor nu e decît iluzia unei inerții a noastră în timp, iar adevărata realitate e acea schimbare și fluență continuă a lor, impresia care o revelează și marchează un punct de tangență între interior și exterior, este și ea un moment al unei treceri, la limita extremă a conștiinței, la granița dintre somn și trezie; acolo realitatea obscură a inconștientului reapare și se întrețese pe ecranul alb al conștiinței, parcă evocată din golul noțiunilor căzute. Atunci prezentul insesizabil devine sensibil, se exprimă omenește ca « memorie ».

Numele artistului care apare mai des în discuțiile lui Elstir este acela al lui Whistler. Și nu numai pentru că Whistler a fost prieten cu literații francezi de la Mallarmé la Montesquiou; obiect al entuziasmului lui J.E. Blanche, intim cu Proust; portretistul căutat, între 1890 și 1900, de cea mai rafinată societate pariziană; omul fascinant, cu conversație subtilă și cu sarcasm biciuitor, « l'enchanteur d'une œuvre de mystère close comme la perfection ». Proust insistă asupra unei perioade « japoneze » a lui Elstir; iar arta Extremului Orient era marele argument al lui Whistler împotriva naturalismului italienizant al Prerafaeliților. Era și unul dintre argumentele fraților Goncourt împotriva clasicismului, prea italian și nu destul de francez, al lui David și Ingres. Și întrucît spre arta Extremului Orient se îndreptase, aproape dintr-o afinitate electivă, acel secol 18 francez, care era fără îndoială creatorul unei arte « naționale » moderne, în același mod indirect se făcea cale întoarsă, după universalismul clasicist al Revoluției și al Imperiului, la vechea tradiție domestică și burgheză a primilor « amateurs » ; aceiași care, ca printr-o frondă tacită contra barochismului curții și a academismului acelor « peintres du Roi », culegeau cu gelozie, odată cu vechile

picturi flamande și olandeze, delicatele trufandale ale lui Watteau și Chardin. « Impresioniștii, plimbîndu-se pe străzi, în *banlieue*, păreau că văd cu un ochi de Extrem Oriental peisajele urbane, grădinile noastre, scuarurile noastre, locurile noastre de petrecere, cu figurile populare ce mișunau acolo » (Blanche). În anii aceia, după ce repudiase ideea de Europă a raționalismului iluminist, Franța căuta cu anxietate alta, mai concretă și mai istorică, în adîncul propriei conștiințe naționale, în efortul deopotrivă egoist și generos de a se identifica pe sine cu Europa. De aceea, nu e ușor să desparți între limita naționalistă și anvergura europeană a Impresionismului. Blanche este Fromentinul acelor « maîtres d'aujourd'hui » (Proust știa aceasta și se grăbea să precizeze: « bineînțeles, n-am să te compar cu acest pictor », care cutreerase Olanda fără să-l întîlnească pe Vermeer. Dar ce să spunem de întîlnirea lui Blanche cu Cézanne?; și totuși Blanche, dacă vede în Impresionism o întoarcere la tradiția națională, cînd face pictură, acceptă de la Manet exact atît cît îi servește pentru a regăsi tușa liberă a lui Frans Hals (și primul succes public, Manet îl obținuse cu un tablou care era aproape un omagiu adus lui Frans Hals: « Le Bon-Bock », din 1873) sau pe de altă parte, acceptă modalitatea dezarticulată și agitată a portretisticei engleze, care, după cum se știe, descindea în linie directă din Van Dyck. În sfîrșit, dacă în trecut, Franța fusese europeană prin alianța cu Italia, după Romantism voia să fie europeană prin alianța cu Anglia și cu Țările de Jos. Această alianță se mai putea extinde prin noul, sublimul idealism pictural al lui Cézanne; în veșminte de pelerin soseau de la München la Jas de Bouffan trimișii culturii germane, și poate printre acei « professeurs à lunettes » fusese și Rilke. Și iată că Blanche refuză gravitatea problematizată a picturii lui Cézanne, care pasă-mi-te n-ar fi aceea a unui colorist perfect, maestru în a *diviza* cu o nouă subtilitate tonurile naturii limpezi de la Aix: lui Cézanne de la Jas de Bouffan, obstinat al formei, Blanche îi preferă *le bonhomme* mîncînd «la bouillabaisse» în veranda răcoroasă a casei paterne: « mărturisește, Olive, că ne simțeam totuși mai bine, adineaori, în sufrageria lustruită cu ceară, sub privirea jupînesei. . . »

. . . Sigur e că Elstir corespunde îndeaproape cu ceea ce pentru Blanche trebuia să fie artistul ideal: și e foarte probabil că, prin metoda sa de lucru, Proust s-a informat amplu pe lîngă prietenul său pentru a construi figura lui Elstir. Dar dacă Proust consideră pictura franceză de la sfîrșitul secolului 19 dintr-un punct de vedere care nu se deosebește substanțial de acela al lui Blanche, problema se decupează pe un orizont de cultură infinit mai întins. În prefața la volumul « De la David la Degas », al lui Blanche, Proust găsește modalitatea de a introduce aproape pe furiș un gînd care răsună ca o rectificare delicată a ideii, poate prea mecanice, ce răzbătea din *propos*-urile prietenului pictor: « . . . în fond, cum se simte că Jacques Blanche gustă această pictură (*pictura brună* a lui Degas, dar, prin Degas, de fapt, a lui Delacroix sau chiar *modelajul invizibil* al lui Ingres), mai mult decît factura *cretoasă* a impresioniștilor. La Manet, ceea ce iubește nu-i latura Monet deja demodată după el (gustul meu personal, dacă m-aș pricepe în pictură, m-ar face să gîndesc exact contrariul, și am văzut la Gaston Gallimard, un Monet pe care-l socotesc cel mai frumos Manet), ci este latura Goya prin care Manet întinerește, precum Musset prin Shakespeare.»

Într-un anume sens, istoria picturii franceze din secolul 19 este tocmai o istorie a « opozițiilor familiale », în care calitățile ce se transmit printr-o inevitabilă controversă dialectică sînt fermenții activi ai Romantismului. Pentru Proust — care « de abia ghicește » pictura lui Renoir, a lui Degas și a lui Cézanne — impresionismul lui Manet și Monet putea să marcheze opusul diametral al clasicismului, dar prin însăși rigiditatea opoziției rămânea totuși insuficient pentru a rezolva toate ipostazele, și nu numai cele polemice, ale culturii și poeziei romantice. În pictura lor, impresia era neîndoielnic centrată și fixată într-o absolută acuitate formală; dar pe o treaptă inițială, prea curînd transpusă în reprezentare sau în imagine, prea detașată de « natură »;

@Asociația Ziariștilor Independenți din Româ

în timp ce, în schimb, « impresia veritabilă » a lui Proust e menită să crească și să se implice într-o conștiință pe care o cunoaștem numai din conținutul său de experiențe sau de noțiuni, să se împletească cu experiențele latente și să le reactiveze (. . .) De aici, recursul la binomul Ruskin-Whistler . . .

. . . Era o *concordia discors*. Ruskin, « care nu e admirat la dreapta lui valoare » din cauza unei « neînțelegeri care-i umbrește amintirea », reprezenta totuși « pentru opinia în parte eronată a scriitorilor și artiștilor, școala așa de supărătoare de estetism ». Nimeni nu înțelesese mai bine decît Ruskin « modernitatea » lui Constable și a lui Turner, pictorii care deschiseseră drumul picturii romantice franceze, eliberînd-o de italienismul clasicist. Dar tocmai lui i-a fost dat pe urmă să nimerească într-o inactuală apologie a italienilor, atașîndu-se de prerafaeliți; și să inițieze de-a dreptul un apostolat pentru o artă care să fie cu totul prizonieră a tradiției și împinsă de aceasta să se amestece cu legile secrete ale istoriei și ale naturii înseși. Chiar Ruskin, care intuise pentru artă un nou liman în transcendență, coborîse apoi la o exaltare a meșteșugului ca acțiune religioasă și morală, a calității manuale care găsește în sine compensația sa ideală. Nici Proust n-a fost singurul dintre literații francezi (să ne gîndim la Du Bos), care a simțit întreaga forță a apelului lui Ruskin și al lui Pater, spre un ideal de artă ca viață, aproape o morală ce se estompează într-o metafizică, apelul la o frumusețe descoperită în realitatea însăși, la o formă care « răzbate prin vălul spiritelor noastre obscure » (Keats), dar tocmai față de această moralitate, onestitatea meșteșugului meschiniza, apărea ca o cădere neașteptată în materie.

Primul care a simțit contradicția (de altfel, nu absolută) și care a reacționat, fusese Whistler. În procesul intentat lui Ruskin (și în care acestuia din urmă i-a revenit, fără să vrea, rolul de reprezentant al « acuzării publice » burgheze), Whistler revendicase dreptul de a realiza într-o jumătate de oră de muncă, meditația și experiența unei vieți întregi, opunînd în mod sarcastic *non-finitul* propriei sale picturi și *nici-măcar-începutul* picturii lui Burne Jones; și în felul acesta apărase, prin propria sa pictură, pictura Impresioniștilor francezi și susținuse continuitatea Romantismului, dincolo de exploziile revoluționare din 1830 și dincolo de Impresioniștii înșiși. Dar, mai cu seamă, îl apărase pe Ruskin împotriva lui Ruskin, perfectul său ideal de transcendență împotriva fetișismului meșteșugului, intuiția unei noi valori a realității — pe care o avusese esteticianul — împotriva conformismului său naturalist, ideea sa de frumuseți împotriva erorii sale de gust. Și opunînd ideii unei socialități a artei înfăptuită în însăși prezența activă și exemplară a artistului, ideea unei socialități înfăptuită în operă, ca pură « valoare », corectase eroarea care amenința să zădărnicească aportul vital al gîndirii lui Ruskin la acea cultură artistică franceză care aspira în mod legitim la titlul de europeană.

De aceea, Proust poate să-i reproșeze amabilului Blanche că vrea cîteodată să explice arta prin istoria exterioară, anecdotică, a artistului, că readuce opera la « datul ireductibil al unui corp viu cu totul diferit »; cînd, în schimb, el încercase să construiască în Elstir un « corp imaginar și apropiat » operei, aproape să deducă o viață din artă, să extragă din imaginea artistică documentul autentic al unei existențe, al acelei existențe neanecdotice și neîntîmplătoare pe care Whistler spunea că o rezumă în actul picturii; sau să descopere « legea perspectivei », « la mise en scène » care, transpunînd spațiul și timpul experienței într-un spațiu și un timp lăuntric, rezolvă într-o unică dimensiune viața și arta, realitatea și imaginea. În gîndirea lui Ruskin și în pictura lui Whistler, în sfîrșit, Proust nu caută decît formularea ipostazei romantice care, în pictura franceză modernă, și-a găsit o actualitate deplină abia cu Fauvii și cu Picasso: singurul pictor contemporan la care Proust face aluzie, fie chiar și numai cu regretul de a nu găsi pretextul unei precise mențiuni, în corespondența sa cu Blanche.

M A R C E L   P R O U S T

La Elstir

Curînd vacanța lui Saint-Loup fu pe sfîrșite. Nu mai revăzusem fetele acelea pe plajă. Sta prea puțin după-amiaza la Balbec ca să aibă grija lor și să-ncerce, de hatîrul meu, a le cunoaște. Seara, era mai liber și mă ducea ca mai înainte deseori la Rivebelle. Întîlnești în birturile astea, ca în grădinile publice și în trenuri, oameni închiși într-o înfățișare obișnuită și al căror nume ne miră cînd, întrebîndu-l întîmplător, descoperim că sînt nu pașnicul întîi venit pe care-l bănuiam, ci nu mai puțin decît ministrul sau ducele de care am auzit vorbindu-se atît de des. Și chiar văzusem, de două-trei ori, în birtul de la Rivebelle, Saint-Loup și cu mine, intrînd să se așeze la o masă, cînd toată lumea începea să plece, un om de statură înaltă, bine legat, cu trăsături regulate, cu barba cărunțită, dar a cărui privire visătoare rămînea pironită cu stăruință în gol. Într-o seară, cînd îl întrebam pe patron cine era acest oaspete necunoscut, retras și întîrziat: « Cum, nu-l cunoașteți pe vestitul pictor Elstir? » ne spuse el. Swann îi rostise o dată numele de față cu mine, uitasem de tot cu ce prilej; dar omiterea unei amintiri, asemeni celei a unei părți

@Asociația Ziaristilor Independenți din Român

de frază într-o lectură, înlesnește cîteodată nu incertitudinea, ci încolțirea unei certitudini pretimpurii. « E un prieten al lui Swann, și un artist foarte cunoscut, de mare valoare », îi spusei lui Saint-Loup. Numaidecît trecu pe el și pe mine, ca un fior, gîndul că Elstir era un mare artist, un om de faimă, apoi, că, amestecîndu-se cu ceilalți oaspeți, habar n-avea de înflăcărarea în care ne arunca ideea talentului său. Că nu știa de admirația noastră și că-l cunoșteam pe Swann, nu ne-ar fi fost fără îndoială penibil dacă n-am fi fost la băi de mare. Dar, întîrziați într-o vîrstă la care entuziasmul nu poate rămîne mut și strămutați într-o viață în care nedarea în vileag pare înăbușitoare, scriserăm un răvaș iscălit cu numele noastre, în care îi dezvăluiam lui Elstir, în cei doi oaspeți așezați la cîțiva pași de el, doi iubitori pătimași ai meșteșugului său, doi prieteni ai marelui său prieten Swann și în care îi ceream a-i înfățișa omagiile noastre. Un fecior se însărcină a duce această misivă omului celebru.

Celebru, Elstir nu era poate încă la acea dată chiar atît cît o susținea patronul stabilimentului și cît fu de altfel cu prea puțini ani mai tîrziu. Dar venise printre cei dintîi să locuiască în această ospătărie pe vremea cînd nu era decît un fel de fermă și să tragă după el o colonie de artiști (care emigraseră de-altminteri toți îndată ce ferma în care se mînca afară sub o simplă streașină, se preschimbase într-un centru elegant; însuși Elstir nu revenea în această clipă la Rivebelle decît datorită unei lipse a nevesti-si, cu care locuia nu departe de acolo). Dar un mare talent chiar cînd el încă nu e recunoscut, stîrnește neapărat cîteva fenomene de admirație, ca acelea pe care stăpînul fermei avusese prilejul a le desluși în întrebările nu numai unei singure englezoaice în trecere, lacomă să știe cum trăia Elstir, sau în mulțimea scrisorilor pe care acesta le primea din străinătate. Odată mai mult, patronul văzuse atunci că lui Elstir nu-i plăcea să fie tulburat în timp ce lucra, că se scula noaptea ca să ducă un model, o tînără fată să-i pozeze goală la marginea mării, cînd era lună plină, și-și spusese că atîtea osteneli nu erau în vînt, nici admirația turiștilor, neîndreptățită, cînd, într-un tablou al lui Elstir recunoscuse o cruce de lemn care sta înfiptă la intrarea în Rivebelle. « Chiar ea e, repeta el, năucit. Sînt toate patru bucățile ! Ah ! și ce se mai trudește, pe urmă ! »

Și nu știa dacă un mic « răsărit de soare » pe care i-l dăruise Elstir, nu făcea o avere.

Îl văzurăm citindu-ne răvașul, băgîndu-l în buzunar, văzîndu-și mai departe de cină, pregătindu-se să-și ceară lucrurile, sculîndu-se să plece și eram atît de încredințați a-l fi supărat cu încercarea noastră că am fi dorit acum (precît ne temusem) să plece fără a ne fi luat în seamă. Nu

ne gîndeam o singură clipă la un lucru care ar fi trebuit totuși să ni se pară cel mai însemnat, că entuziasmul nostru pentru Elstir, de sinceritatea căruia n-am fi îngăduit nimănui să se îndoiască și de care am fi putut, într-adevăr, da ca mărturie răsuflarea noastră întretăiată de așteptare, dorința noastră de a face orice, oricît de greu sau de eroic pentru marele om, nu era, cum ne închipuiam, admirație, fiindcă noi nu văzusem niciodată nimic de Elstir; simțămîntul nostru putea să aibă drept pricină ideea seacă a « unui mare artist », nu o operă ce ne era necunoscută. Era cel mult admirație în gol, cadrul nervos, armătura sentimentală a unei admirații fără cuprins, ceva, adică, tot atît de nedespărțit legat de copilărie ca anume organe care nu mai există la omul vîrstnic; noi eram încă niște copii. Elstir între timp era gata să ajungă la ușă cînd deodată făcu o întorsătură și veni spre noi. Eram răpit de o dulce spaimă cum n-aș fi putut-o simți cîțiva ani mai tîrziu, fiindcă, în timp ce vîrsta scade putința, obișnuința lumii înlătură orice gînd de a stîrni asemenea ciudate prilejuri, de a resimți acest soi de emoții.

În cele cîteva cuvinte pe care ni le spuse așezîndu-se la masa noastră, Elstir nu-mi răspunse niciodată, în deosebitele rînduri cînd îi vorbeam de Swann. Începeam să cred că nu-l cunoștea. Nu mă rugă, totuși, mai puțin să vin să-l văd în atelierul lui de la Balbec, poftire pe care nu i-o făcu lui Saint-Loup, și care-mi prilejui, ceea ce n-ar fi fost poate în stare să facă reazimul lui Swann dacă Elstir ar fi fost prieten cu el (căci partea sentimentelor ce nu urmăresc vreun interes e mai mare decît se închipuie în viața oamenilor), cîteva cuvinte care-l făcură să creadă că iubesc artele. El îmi arătă o curtenie care era într-atît superioară celei a lui Saint-Loup cît aceasta cordialității unui mic-burghez. Pe lîngă cea a unui mare artist, curtenia unui mare senior, oricît de șarmantă ar fi ea, are aerul unui joc de actor, al unei măsluiri. Saint-Loup căuta să placă, Elstir ținea să dăruie, să se dăruie. Tot ce avea, gînduri, opere și celelalte pe care le socotea ca mai puțin, el le-ar fi dăruit cu drag unuia ce l-ar fi înțeles. Dar în lipsa unor legături mai ca lumea, el trăia într-o singurătate, cu o sălbăticie, pe care oamenii de lume o numeau racă și rea creștere, puterea publică, un spirit primejdios, vecinii, țicneală, familia lui, egoism și trufie.

Și fără îndoială, în timpii dintîi, gîndise, în chiar acea sihăstrie, cu plăcere că, prin mijlocirea operelor lui, el se adresa de la distanță, el dădea o mai înaltă idee despre el, celor care îl nesocotiseră sau îl jigniseră. Poate să fi trăit atunci singur, nu din nepăsare, ci din dragoste pentru ceilalți, și, așa cum eu renunțasem la Gilberte spre a i mă arăta într-o zi în culori mai plăcute, își menea opera unora, ca o reîntoarcere spre ei, în care, fără a-l revedea pe el însuși, l-ar iubi, l-ar admira, ar

@Asociația Ziariștilor Independenți din Româ

vorbi cu el; o renunțare nu e întotdeauna deplină de la început, cînd o hotărîm cu sufletul nostru vechi și pînă a nu fi lucrat prin reacție asupra noastră, fie că e vorba de renunțarea unui bolnav, a unui schivnic, a unui artist, a unui erou. Dar dacă voise să creeze în vederea unor inși, creînd el trăise pentru sine-însuși, departe de obștea căreia îi devenise indiferent; deprinderea sihăstriei îi dăruise iubirea, cum se întîmplă cu orice lucru însemnat pe care l-am ocolit mai întîi, fiindcă-l știam de neînvoit cu altele mai mici la care țineam și de care el ne lipsește mai puțin decît ne dezbară. Înainte de a-l cunoaște, toată grija noastră e de a ști în ce măsură vom putea să-l împăcăm cu unele plăceri care încetează de a mai fi în clipa cînd l-am cunoscut.

Elstir nu stătu mult de vorbă cu noi. Îmi făgăduiam să vin la atelierul lui în cele două sau trei zile următoare, dar a doua zi după seara aceea, cum o însoțeam pe bunică-mea pînă la capătul digului către rîpele de la Canapville, revenind, la colțul uneia din ulițele ce dau, perpendicular, pe plajă, întîlnirăm o fată care, cu capul plecat ca un animal pe care-l duci fără voia lui în staul, și ținînd crose de golf, mergea înaintea unei femei înțepate, precît se părea « englezoaica » ei, sau cea a uneia din prietenele ei, care semăna cu portretul lui *Jeffries* al lui Hogarth, cu fața roșie ca și cum băutura ei favorită ar fi fost mai curînd ginul decît ceaiul, și prelungind cu cîrligul negru al unei urme de cafea o mustață căruntă, dar deasă. Fetița care-i trecea înainte semăna cu cea din micuța ceată care, sub un polo negru, avea într-un chip neclintit și bucălat ochii șăgalnici. Or, cea care se întorcea în această clipă avea de asemeni un polo negru, dar îmi părea încă mai frumoasă decît cealaltă, linia nasului ei era mai trasă, la rădăcină aripa era mai largă și mai cărnoasă. Pe urmă, cealaltă îmi apăruse ca o semeață fată pală, aceasta ca o blîndă copilă cu obrajii trandafirii. Cu toate acestea, cum împingea o bicicletă la fel și cum purta aceleași mănuși de ren, conchisei că deosebirile țineau poate de felul în care mă aflam așezat și de împrejurări, căci prea puțin părea cu putință a fi fost la Balbec o a doua fată cu un chip, orice s-ar spune, atît de asemănător și care în portul ei să întrunească aceleași amănunte. Ea aruncă înspre mine o uitătură repede; în zilele următoare, cînd revăzui micuța ceată pe plaje, și chiar mai tîrziu cînd cunoscui pe toate fetele care o alcătuiau, n-avui niciodată deplina încredințare ca vreuna din ele — chiar cea care din toate îi semăna cel mai mult, fata cu bicicleta — să fi fost cea pe care o văzusem în seara aceea, la capătul plajei, în colțul străzii, fată care nu era mai de loc, dar era totuși un pic altfel decît cea pe care o zărisem în alai.

Din acea după-amiază, eu care, în zilele de mai înainte, mă gîndisem mai cu seamă la cea mare, fu cea cu crosele de golf, presupusă a fi domnișoara

Simonet, care reîncepu să mă preocupe. În mijlocul celorlalte, ea se oprea adesea, silindu-și prietenele pe lîngă care părea să aibă multă trecere, să-și contenească și ele mersul. Și așa, făcînd o haltă, cu ochii strălucitori sub cochetu-i « polo », o revăd încă acum, siluetată pe ecranul ce i-l face, în fund, marea, și despărțită de mine printr-un spațiu străveziu și azurat, timpul scurs de atunci, întîie imagine, de tot firavă în amintirea mea, dorită, vînată, apoi uitată, apoi regăsită, a unui chip pe care deseori de atunci l-am proiectat în trecut ca să-mi pot spune de o fată care era în odaia mea: « E ea ! »

Dar e poate iarăși și cea cu obrajii de indrușaim, cu ochii verzi, pe care aș fi dorit cel mai mult s-o cunosc. Oricare ar fi fost, de altfel, în cutare zi anume, cea pe care țineam s-o zăresc, celelalte, și fără ea, ajungeau ca să mă miște: dorința mea, chiar purtîndu-se cînd mai mult pe una, cînd mai mult pe alta, urma — ca, în prima zi înserata mea vedenie — să le adune, să facă din ele mica lume aparte însuflețită de o viață comună pe care aveau, fără îndoială, de altfel, dorința s-o întocmească; ajungînd să fiu prietenul uneia din ele aș fi pătruns — ca un păgîn lingav sau ca un creștin prea cuvios la barbari — într-o lume întineritoare în care domnea sănătatea, nepăsarea, voluptatea, cruzimea, nesavantlîcul și bucuria.

Bunică-mea, căreia îi povestisem de întîlnirea mea cu Elstir și care se bucura de tot folosul ce-l puteam trage în cuget din prieteșugul lui, socotea fără noimă și nu prea drăguț să nu mă fi dus încă să-i fac o vizită. Dar eu nu mă gîndeam decît la micuța ceată și, nesigur de ora cînd fetele astea o să treacă pe dig, nu îndrăzneam a mă depărta. Bunică-mea se mira și de ferchezuiala mea, căci îmi adusesem dintr-o dată aminte de costume pe care pînă-atunci le lăsasem în fundul cufărului. Îmi puneam în fiecare zi altul și mă grăbisem chiar să scriu la Paris să mi se trimeată noi pălării și noi cravate.

E o mare încîntare adăugată vieții într-o stațiune balneară cum era Balbec, dacă chipul unei mîndre fete, o vînzătoare de scoici, de prăjituri sau de flori, zugrăvit cu vii culori în mintea noastră, e zilnic pentru noi de cu dimineață ținta fiecăreia din zilele astea lenevite și luminoase pe care le petreci pe plaje. Ele sînt atunci, și de aici, deși trîndave, sprintene ca niște zile de muncă, ațîțate, magnetizate, ridicate ușor către o clipă apropiată, aceea în care cumpărînd corăbioare, trandafiri, amonite, te vei desfăta totodată să vezi, pe un obraz femeiesc, culorile întinse, cu tot atîta curăție ca pe o floare. Dar cel puțin, precupețele astea micuțe, poți întîi să le vorbești, ceea ce te scutește a mai avea să durezi cu închipuirea alelalte fețe decît acelea pe care ni le dă simpla percepție vizuală, și să le recreezi viața, să-ți exagerezi farmecul lor, ca în fața

@Asociația Ziariștilor Independenți din Rom

unui portret; și mai cu seamă, tocmai fiindcă le vorbești, poți să știi unde, la ce oră le poți regăsi. Or, nu se întîmpla de loc așa cu mine în ceea ce privea pe fetele din mica bandă. Obiceiurile lor mi-erau necunoscute, cînd într-unele zile nu le zăream, necunoscînd pricina absenței lor, mă întrebam dacă nu cumva asta era ceva statornicit, dacă nu le vedeai decît la fiecare două zile, sau pe o anume vreme, sau dacă erau zile cînd nu le vedeai niciodată. Mă închipuiam dinainte prieten cu ele și zicîndu-le: « Dar nu erați în cutare zi? — Ah! da, fiindcă era sîmbătă, sîmbăta nu venim niciodată fiindcă... » Încaltea să fi fost la fel de simplu să știi că, în tristele sîmbete, e în zadar să te înverșunezi, că ai putea străbate plaja în lung și-n lat, să te așezi la galantarul cofetarului, să te faci că mănînci un ecler, să intri la negustorul de rarități, să aștepți ora băii, concertul, venirea mareei, apusul soarelui, noaptea, fără să vezi micuța ceată dorită! Dar ziua fatală nu revenea poate odată pe săptămînă. Nu cădea poate neapărat într-o sîmbătă. Poate anume stări atmosferice înrîureau asupra ei sau îi erau cu desăvîrșire străine. Cîte observații răbdătoare, dar nu mai puțin senine, trebuie să strîngi asupra mișcărilor în aparență iregulare ale acestor lumi necunoscute înainte de a putea fi încredințat că nu te-ai lăsat amăgit de coincidențe, că prevederile noastre nu vor fi înșelate, înainte de a desprinde legile sigure, dobîndite cu prețul unor cumplite experiențe, ale acestei astronomii pasionate! Amintindu-mi că nu le văzusem într-o chiar aceeași zi ca astăzi, îmi spuneam că nu vor veni, că n-are rost să mai rămîn pe plaje. Și tocmai atunci le zăream. În schimb, într-o zi pe care, atît cît putusem presupune că legi rînduiau întoarcerea acestor constelații, o socotisem că trebuie să fie o zi fastă, ele nu veneau. Dar la această întîie nesiguranță dacă le voi vedea sau nu în chiar acea zi, venea să se adauge alta mai gravă, dacă le voi mai revedea vreodată, căci habar n-aveam în definitiv dacă nu trebuiau să plece în America sau să se întoarcă la Paris. Asta era de-ajuns ca să mă facă să încep să le iubesc. Se poate să-ți placă o femeie. Dar spre a deslănțui acea tristețe, acel sentiment al ireparabilului, acele neliniști ce pregătesc dragostea, trebuie — și e poate astfel mai mult decît nu e o ființă, însăși pricina care caută cu înfrigurare să înăbușe pasiunea — riscul unei imposibilități. Așa se și simțeau lucrînd acele înrîuriri ce se repetă în decursul unor iubiri perindate (putînd, de altfel, să se dea în vileag, dar atunci mai cu osebire în viața marilor orașe, cu privire la muncitoarele cărora nu le cunoști zilele libere și pe care te temi să nu le fi văzut la ieșirea din atelier), sau cel puțin se reînnoiră în decursul alor mele. Poate sînt ele nedespărțite de dragoste; poate tot ce fu o trăsătură a celei dintîi vine să se adauge următoarelor prin amintire, sugestie, obicei, și, de-a lungul epocilor

perindate ale vieții noastre, să dea înfățișărilor ei felurite un caracter general.

Găseam tot felul de motive să mă duc pe plajă la orele cînd nădăjduiam să le pot întîlni. Zărindu-le o dată în timpul prînzului nostru, n-ajungeam decît prea tîrziu, așteptînd la infinit pe dig ca ele să treacă; rămînînd tot micul răstimp cît stătusem în sufragerie să întreb din ochi azurul geamlîcului; sculîndu-mă cu mult înaintea desertului ca să nu le scap în caz că s-ar fi plimbat la o altă oră, și cășunîndu-mi pe bunică-mea, rea fără să-și dea seama, cînd mă silea să rămîn cu ea peste ceasul prielnic. Căutam să-mi întind zarea punîndu-mi scaunul pieziș; dacă din întîmplare zăream pe una, oricare, dintre fete, fiindcă ele țineau toate de aceeași osebită esență, era ca și cum aș fi văzut aruncată în fața mea într-o nălucire mișcătoare și diavolească o frîntură din visul vrăjmaș și totuși cu patimă rîvnit care, în clipa dinainte încă, nu exista, zăcînd altminteri neîntrerupt în ea, precum în creierul meu.

Nu iubeam pe nici una, iubindu-le pe toate, și totuși întîlnirea lor posibilă era pentru zilele mele singurul element desfătător, ea singură făcea să se nască în mine unele din acele nădejdi cînd ai sfărîma toate piedicile, nădejdi urmate adesea de turbare, dacă nu le văzusem. În acele momente, fetele astea o eclipsau în mine pe bunică-mea; o călătorie și mi-ar fi surîs numaidecît dacă ar fi fost ca să merg într-un loc unde să se fi aflat și ele. La ele-mi sta gîndul cu plăcere, atîrnat cînd mi-nchipuiam că mă gîndesc la altceva, sau la nimic. Dar cînd, chiar neștiind-o, mă gîndeam la ele, și încă și mai nedîndu-mi seama, ele, erau pentru mine unduirile muntoase și albastre ale mării, despicătura dreaptă a unei strungi în fața mării. Și marea nădăjduiam a regăsi, dacă aș fi plecat în vreun oraș în care ele ar fi fost. Iubirea cea mai despotică pentru o ființă e întotdeauna iubirea de altceva.

Bunică-mea îmi arăta, fiindcă acum nu mi-era capul decît la golf și la tenis și lăsam să-mi scape prilejul de a privi lucrînd și auzi vorbind un artist pe care-l știa dintre cei mai mari, un dispreț ce mi se părea a purcede din niște vederi cam înguste. Întrezărisem altădată la Champs-Elysées și-mi dădusem mai bine seama de atunci, că fiind îndrăgostiți de o femeie noi nu proiectăm în ea decît o stare a sufletului nostru; că prin urmare lucrul de căpetenie nu e prețul femeii, ci profunzimea stării; și că emoțiile pe care o tînără fată mediocră ni le dă ne pot îngădui a face să urce în conștiința noastră părți mai intime din noi-înșine, mai personale, mai depărtate, mai esențiale, decît n-ar face plăcerea ce ne-o dă convorbirea cu un om superior sau chiar contemplarea admirativă a operelor sale.

Fui nevoit să ascult pînă la urmă de bunică-mea cu atît mai plictisit cu cît Elstir locuia destul de departe de dig, pe una din aleile cele mai

@Asociația Ziariștilor Independenți din Rom

noi din Balbec. Zăduful acelei zile mă sili să iau tramvaiul care trecea prin rue de la Plage, și mă străduiam din răsputeri, închipuindu-mă în străvechiul regat al Cimmerienilor, în poate patria regelui Mark sau pe locurile pădurii Broceliandei, să nu privesc luxul de duzină al clădirilor ce se întindeau în fața mea și între care vila lui Elstir era poate cea mai somptuos urîtă, închiriată cu toate astea de el, fiindcă din toate cîte se găseau la Balbec, era singura care putea să-i ofere un vast atelier.

Şi tot ferindu-mi privirile străbătui grădina care avea o peluză — în mai mic ca la oricare burghez din marginea Parisului — o mică statuetă de grădinar berbant, globuri de sticlă în care te priveai, benzi de begonia și un mic umbrar sub care scaune legănătoare erau întinse în fața unei mese de tablă. Dar după toate aceste întîmpinări cu pecetia urîțeniei citadine, nu mai luai seama la ciubucele ciocolatii ale brîielor cînd fui în atelier; mă simții cu desăvîrşire fericit, căci prin toate studiile care erau în jurul meu, simțeam putința de a mă înălța către o cunoaştere poetică, rodind în bucurii, ale unor anume forme pe care nu le desprinsesem singure pînă atunci de priveliștea întreagă a realității. Şi atelierul lui Elstir îmi apăru ca laboratorul unui soi de nouă facere a lumii, în care, din haosul ce sînt toate lucrurile pe care le vedem, el scosese, zugrăvindu-le pe felurite dreptunghiuri de pînză ce erau așezate peste tot, ici un talaz al mării sfărîmîndu-și cu furie pe nisip spuma liliachie, dincolo un tînăr în dril alb răzimat în coate pe puntea unui vapor. Vestonul flăcăului și valul în proașcă dobîndiseră o demnitate nouă prin faptul că ele urmau a ființa mai departe, cu toate că lipsite de ce și în ce treceau a fi alcătuite, valul nemaiputînd uda, și vestonul să îmbrace pe nimeni.

În clipa în care intrai, creatorul tocmai isprăvea, cu penelul pe care-l ținea în mînă, fața soarelui în asfințit.

Storurile erau închise aproape din toate părțile, atelierul era destul de răcoros și, în afară de un ungher în care nămiezul își punea pe perete decorația lui orbitoare și vremelnică, în umbră; singură era deschisă o ferestruică dreptunghiulară chenăruită de caprifolii, care după o fîșie de grădină, da într-o aleie; în așa fel că aerul celei mai mari părți din atelier era întunecat, străveziu și dens în masa lui, dar jilav și strălucitor în frînturile în care-l încastra lumina, ca un bloc de cristal de stîncă a cărui una dintre fețe tăiată și șlefuită, se aprindea ici și colo ca o oglindă și scăpăra în curcubeu. În timp ce, la rugămintea mea, Elstir picta mai departe, eu străbăteam prin acest clar-obscur, oprindu-mă în fața unui tablou, apoi în fața altuia.

Mare parte din cele care mă înconjurau nu erau ce mi-ar fi plăcut să văd cel mai mult din el, picturile aparținînd celor dintîi și de-a doua maniere ale lui, cum spunea o revistă de artă engleză ce se tîra pe

masa salonului de la Grand-Hotel, maniera mitologică și cea în care suferise înrîurirea Japoniei, amîndouă minunat înfățișate, se zicea, în colecția D-nei de Guermantes. Bineînțeles, ce avea în atelierul lui, nu erau decît marine luate aici, la Balbec. Dar puteam pricepe din ele bine că farmecul fiecăreia sta într-un soi de metamorfoză a lucrurilor înfățișate, de felul celei care în poezie se numește metaforă, și care, dacă Dumnezeu Tatăl ar fi creat lucrurile numindu-le, era smulgîndu-le numele, sau dăruindu-le un altul, că Elstir le recreea. Numele ce arată lucrurile răspund întotdeauna unei noțiuni a inteligenței, străină impresiilor noastre adevărate, și care ne silește să scoatem din ele tot ceea ce nu se leagă de această noțiune.

Uneori la fereastra mea, în hot lul de la Balbec, dimineața cînd Françoise desfăcea păturile care ascundeau lumina, seara cînd așteptam clipa să plec cu Saint-Loup, mi se întîmplase, datorită unui efect de soare, să iau o parte mai închisă a mării drept o coastă îndepărtată, sau să privesc cu bucurie o zonă vînătă și fluidă fără să-mi dau seama dacă ea ținea de mare sau de cer. Foarte repede mintea mea restabilea între elemente separația pe care impresia mea o abolise. Așa mi se întîmpla la Paris, în odaia mea, să aud o sfadă, aproape o răscoală, pînă să fi legat de pricina ei, de pildă o trăsură al cărei uruit se apropia, larma aceea din care îndepărtam hărmălaia ascuțită și barbară pe care urechea mea o auzise cu adevărat, dar pe care mintea mea știa că niște roți n-o făceau. Dar rarele clipe în care vedeam natura așa cum este, poetic, erau dintr-acelea din care era făcută opera lui Elstir. Una din metaforele cele mai des întîlnite în marinele pe care le avea în preajmă în acea clipă era tocmai aceea care, punînd față-n față pămîntul și marea, desființa între ele orice fruntarie. Această alăturare chiar, pe tăcute și neobosit reluată în aceeași pînză, era aceea care introducea multiforma și puternica unitate, sorginte, uneori nelămurit întrezărită de ei, a înflăcărării pe care o trezea la unii iubitori ai picturii lui Elstir.

Și, de pildă, cu o metaforă de acest soi — într-un tablou înfățișînd portul de la Carquethuit, tablou pe care-l isprăvise de puține zile și pe care-l priveam îndelung — pregătise Elstir spiritul privitorului nefolosind pentru micul oraș decît termeni marini, și decît termeni urbani pentru mare. Fie că, în acea pînză, casele ar fi ascuns o parte din port, o dană de călăfătuit sau marea însăși înfigîndu-se, în chip de golf, în uscături, așa cum se întîmpla mereu prin locurile acelea de la Balbec, de cealaltă parte a limbii înaintînd unde se ridicase orașul, acoperișurile erau întrecute (ca și cum ar fi fost de ogeacuri sau de clopotnițe) de catarge care păreau a da vaselor de care țineau ceva de citadin, de clădit pe pămînt, impresie pe care o sporeau alte corăbii, trase de-a lungul

@Asociația Ziariștilor Independenți din Româ

schelei, dar în şiruri atît de strînse că oamenii vorbeau de la o navă la cealaltă fără să poţi deosebi despărţirea şi golul de apă şi astfel această flotilă de pescuit avea mai puţin aerul să ţină de mare decît, de pildă, bisericile din Criquebec care, în depărtare, înconjurate de apă din toate părţile fiindcă se vedeau fără oraş, într-o pulbere de soare şi de valuri, păreau să iasă din ape, suflate în alabastru şi în spumă şi, închise în cingătoarea unui curcubeu versicolor, să închege un tablou ireal şi mistic. În primul plan al plajei, pictorul se pricepuse a obişnui ochii să nu mai recunoască nici o fruntarie statornică, de hotărnicire neclintită,între pămînt şi ocean. Oamenii ce împingeau corăbiile în mare alergau tot atît în unde ca şi pe nisip, care, ud, se şi grăbea să răsfrîngă pîntecele vaselor ca şi cum ar fi fost apă. Marea însăşi nu se umfla rînduit, ci urma nepotrivirile prundului, pe care perspectiva îl ferfeniţa şi mai mult, în aşa fel încît corabia în larg, pe jumătate ascunsă de lucrările de întăritură ale arsenalului, părea să plutească în mijlocul oraşului; cîteva femei care culegeau crevete în stînci, aveau aerul, fiindcă erau înconjurate de apă şi din pricina surpăturii care, după bariera rotundă a stîncilor, scobora plaja (de amîndouă laturile cele mai apropiate de pămînturi la nivelul mării), că sînt într-o peşteră marină povîrnită de bărci şi de talazuri, deschisă şi ocrotită de valurile abătute ca prin minune. Dacă marea dădea impresia asta a porturilor unde marea intră în pămînt, unde pămîntul e marin şi populaţia, amfibie, tăria stihiei marine izbucnea pretutindeni; şi, în preajma stîncilor, la gura schelei, unde marea era în clocot, se simţea, după opintirile mateloţilor şi veriful bărcilor culcate în unghi ascuţit în faţa calmei verticalităţi a antrepozitului, a bisericii, a caselor din oraş, în care unii intrau, din care alţii plecau la pescuit, că ei alergau de zor pe apă ca pe un cal focos şi iute ale cărui salturi, fără iscusinţa lor, i-ar fi zvîrlit la pămînt. O ceată de plimbători ieşea veselă într-o barcă zdruncinată ca o cotigă; un matelot voios dar şi grijuliu, o conducea ca de dîrlogi, mîna vîntreaua aprigă, fiecare se ţinea bine la locul lui ca să nu tragă prea mult într-o parte şi să nu se răstoarne, şi goneau aşa prin cîmpiile însorite, în pajiştile umbroase, scoborînd povîrnişurile. Era o dimineaţă frumoasă cu toată vijelia care bîntuise. Şi se simţeau chiar şi vajnicile puteri pe care avea a le zădărnici mîndra cumpănă a luntrilor încremenite, bucurîndu-se de soare şi de briză, în locurile unde marea era atît de lină încît răsfrîngerile erau parcă mai tari şi mai aevea decît bărcile aburite de soare şi pe care perspectiva le făcea să se încalece unele pe altele. Sau mai degrabă n-ai fi zis şi alte părţi ale mării. Căci între aceste părţi, era tot atîta deosebire cîtă între una din ele şi biserica ieşind din ape, şi corăbiile de după oraş. Mintea făcea pe urmă un acelaşi element din ceea ce era, ici negru într-un efect de furtună,

mai departe din aceeaşi culoare cu cerul şi la fel de smălţat ca şi el, şi dincolo atît de alb de soare, de brumă şi de spumă, atît de compact şi atît de pămîntean, atît de părelnic de case, că te gîndeai la vreo şosea de piatră sau vreun cîmp de zăpadă pe care te speriai să vezi o corabie înălţîndu-se în pantă dreaptă şi pe uscat ca o trăsură care, fornăie de apă la ieşirea dintr-un vad, dar care după o clipă, zărind pe întinderea înaltă şi nepotrivă a podişului vîrtos corăbii legănătoare, înţelegeai, asemeni în toate feluritele-i feţe, a fi fost marea.

Chiar dacă se spune pe drept că nu există progres, sau descoperiri în artă, ci numai în ştiinţe, şi că fiecare artist reîncepînd pentru el o strădanie de unul singur nu poate fi ajutat nici împiedicat de strădaniile oricărui altul, trebuie totuşi să recunoaştem că, în măsura în care arta pune în lumină anumite legi, odată ce o industrie le-a vulgarizat, arta anterioară îşi pierde retrospectiv ceva din originalitatea ei. De la începuturile lui Elstir, am cunoscut aşa-numitele « admirabile » fotografii de peisaje şi de oraşe. Dacă am căuta să lămurim ceea ce amatorii desenează în acest caz prin epitetul amintit, vom vedea că el se aplică îndeobşte la vreo imagine singulară a unui lucru cunoscut, imagine diferită de cele pe care avem obiceiul a le vedea, singulară şi totuşi adevărată, şi care din această pricină e pentru noi îndoit înmărmuritoare, fiindcă ea ne uimeşte, ne face să ieşim din obiceiurile noastre, şi totodată ne face să reintrăm în noi înşine reamintindu-ne o impresie. De pildă, cutare din aceste fotografii « magnifice » va ilustra o lege a perspectivei, ne va arăta cutare catedrală pe care noi avem obiceiul s-o vedem în mijlocul oraşului, luată dimpotrivă dintr-un punct ales din care va părea de treizeci de ori mai mare decît casele şi dînd în pinten cu malul rîului de care e în realitate depărtată. Or, strădania lui Elstir de a nu arăta lucrurile aşa cum ştia el că sînt, ci după acele iluzii optice din care viziunea noastră primă este făcută, l-au adus tocmai să pună în lumină unele din aceste legi de perspectivă, mai izbitoare atunci, căci arta era întîia care să le dezvăluie. Un rîu, din pricina cotiturii curgerii lui, un golf, din pricina apropierii înşelătoare a rîpelor, părea să sape în mijlocul şesului sau al munţilor un lac cu desăvîrşire închis din toate părţile. Într-un tablou luat la Balbec pe o fierbinte zi de vară, un intrînd al mării părea, închis între ziduri de granit trandafiriu, să nu fie marea, care începea mai încolo. Continuitatea oceanului nu era sugerată decît de nişte curbe care, rotindu-se pe ce părea privitorului piatră, adulmecau dimpotivă umezeala undei. Alte legi se desprindeau din aceeaşi pînză cum, la poalele uriaşelor rîpe, graţie liliputană a vîntrelelor albe pe oglinda viorie pe care păreau fluturi somnoroşi şi unele contraste între profunzimea umbrelor şi paloarea luminii. Aceste jocuri de umbre, pe care de asemeni

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din Romă

fotografia le banalizase, îl prinseseră pînă-ntr-atît pe Elstir încît se complăcuse altădată să picteze adevărate miragii, un castel încoifat de un turn arăta ca un castel cu totul rotund prelungit de un turn la creștet și în jos de un turn întors, fie că limpezimea neobișnuită a unei vremi frumoase dădea umbrei care se răsfrîngea în apă tăria și strălucirea pietrei, fie că brumele dimineții făceau piatra tot atît de aburoasă ca umbra. Tot astfel, dincolo de mare, după un șirag de dumbrăvi, o altă mare începea, muiată în roz de asfințitul soarelui, și care era cerul. Lumina, inventînd parcă noi solide, împingea pîntecele corabiei în care lovea, retras de cel care era în umbră, și așeza parcă treptele unei scări de cleștar pe suprafața materialmente plană, dar spartă de reverberare, a mării în dimineață. Un rîu ce trece pe sub podurile unui oraș era luat dintr-un unghi de vedere în așa fel încît arăta în întregime dislocat, întins aici ca un lac, subțiat dincolo ca un firicel, rupt în altă parte de întrepunerea unui dîmb încununat de poiene în care orășeanul se duce cînd se-ntunecă să respire răcoarea serii; și ritmul însuși al acestui oraș răvășit nu era asigurat decît de verticala neclintită a clopotnițelor care nu urcau, ci mai curînd, după firul de plumb al greutății marcînd cadența ca într-un marș triumfal, păreau a ține în cumpănă deasupra lor întreaga masă mai nedeslușită a caselor răftuite în brumă de-a lungul rîului turtit și descopciat. Și (cum cele dintîi opere ale lui Elstir datau din epoca în care peisajele se împodobeau cu prezența unui personaj) pe faleză sau în munți, drumul, această parte pe jumătate omenească a naturii, suferea, ca rîul sau oceanul, eclipsele perspectivei. Și fie că o creastă muntoasă, sau boarea unei căderi de apă, sau marea te împiedica să urmărești continuitatea căii, vizibilă pentru drumeț dar nu pentru noi, micul ins omenesc în straie demodate, pierdut în aceste sihle, părea deseori oprit în fața unei prăpastii, poteca pe care o urma sfîrșindu-se acolo, în timp ce, trei sute de metri mai sus în aceste păduri de brad, cu o privire înduioșată și inimă ușoară vedeam ivindu-se iar fîșia albă a prundului ei îmbietor sau pasul călătorului, dar căreia povîrnișul muntelui ne ascunsese, ocolind cascada sau golful, buclele mijlocii.

Efortul pe care-l făcea Elstir de-a se lepăda în fața realității de toate cunoștințele inteligenței sale era cu atît mai admirabil cu cît omul acesta care înainte de a picta se făcea ignorant, uita totul din probitate (căci ceea ce știi nu e al tău), avea tocmai o inteligență neobișnuit de cultivată. Cum îi mărturiseam dezamăgirea ce-o avusesem în fața bisericii din Balbec:

— Cum, îmi spuse el, tinda aceea te-a dezamăgit, dar e cea mai frumoasă Biblie în chipuri pe care poporul a citit-o vreodată. Fecioara aceea și toate basoreliefurile care-i povestesc viața, e mărturia cea mai

duioasă, cea mai inspirată a acelui lung poem de adorație și de laude pe care Evul mediu avea să-l desfășoare întru slăvirea Madonei. Dacă ai ști, față de respectarea întocmai cea mai amănunțită în tălmăcirea Sfintei scripturi, ce oglindiri gingașe a găsit bătrînul sculptor, ce profunde gîndiri, ce încîntătoare poezie! Ideea acelui văl mare în care îngerii duc trupul Fecioarei, prea sfințit pentru ca ei să îndrăznească a-l atinge de-adreptul (îi spusei că aceeași scenă era înfățișată și la Saint-André-des-Champs; văzuse fotografii ale tindei bisericii acesteia din urmă, dar îmi atrase luarea aminte că zorul acelor scunzi țărani ce se reped toți deodată în jurul Fecioarei, era altceva decît gravitatea acelor doi mari îngeri aproape italieni, atît de svelți, atît de suavi); îngerul care duce sufletul Fecioarei ca să-l realipească trupului său; în întîlnirea Fecioarei cu Elisaveta, gestul acesteia din urmă care atinge sînul Mariei și se minunează că-l simte umflat; și brațul înfășat al moașei care nu voise să creadă fără a pune mîna, Imaculatei Concepțiuni; și cingătoarea aruncată de Fecioară sfîntului Toma, ca să-i deie dovada învierii sale; vălul acela, deasemeni, pe care Fecioara și-l smulge de pe sîn ca să acopere goliciunea fiului ei dinspre partea din care Biserica strînge sîngele, licoarea Eucharistiei; în timp ce, de cealaltă, Sinagoga, a cărei împărăție a stîrvit, are ochii legați, ține un schiptru pe jumătate frînt și lasă să-i scape odată cu coroana ce-i cade de pe cap, tablele vechii Legi; și soțul care ajutîndu-i, în ceasul Judecății de apoi, tinerei sale neveste să iasă din mormînt îi apasă mîna de inima lui spre a o încredința și a-i dovedi că ea bate cu adevărat, nu-i de asemeni destul de nostim ca idee, destul de original? Și îngerul care ia soarele și luna ajunse de prisos căci spusu-s-a că Lumina Crucii va fi de șapte ori mai puternică decît a stelelor; și cel care își moaie mîna în baia lui Isus ca să vadă dacă e cît trebuie de caldă; și cel care iese din nori ca să puie cununa pe fruntea Fecioarei; și toți cei care, aplecați din înaltul tăriei între balustrele Ierusalimului ceresc ridică brațele de spaimă sau de bucurie la vederea caznelor celor răi sau a fericirii celor aleși! Căci toate cercurile cerului, un întreg gigantic poem teologic și simbolic se află aici. E nemaipomenit, e divin, e de o mie de ori mai presus de tot ce vei vedea în Italia, unde de altfel timpanul acesta a fost literalmente copiat de către sculptori de mai puțin geniu. Fiindcă, înțelegi, toate astea sînt o chestiune de geniu. Nu s-a văzut o epocă în care toată lumea să aibe geniu, toate astea-s gogoși, ar fi mai grozav decît vîrsta de aur. Insul care a sculptat fațada asta de aici, să fii încredințat că a fost tot atît de grozav, că avea idei tot atît de profunde ca oamenii de acum pe care îi admiri cel mai mult. O să-ți arăt asta, cînd o să mergem s-o vedem împreună. Sînt anume cuvinte ale slujbei Adormirii Maicii Domnului care au fost tălmăcite cu o subțirime pe care un Redon n-a ajuns-o.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Această vastă viziune celestă de care îmi vorbea, acest gigantic poem teologic ce înţelegeam a fi fost scris acolo, toate acestea cînd ochii mei încărcaţi de doruri se deschiseseră înaintea faţadei nu pe ele le văzusem. Îi vorbii de acele mari statui de sfinţi care urcaţi pe picioroange alcătuiesc un fel de aleie.

— Ea porneşte din adîncul veacurilor ca să ajungă pînă la Isus Hristos, îmi spuse el. Sînt de o parte străbunii lui întru duh, de cealaltă, Regii Iudei, străbunii lui întru carne. Toţi vecii se află aici. Şi dacă ai fi privit mai bine ceea ce ţi s-au părut a fi picioroange, ai fi putut numi pe cei ce erau cocoţaţi acolo. Căci sub picioarele lui Moise, ai fi recunoscut viţelul de aur, sub picioarele lui Avraam, berbecele, sub cele ale lui Iosif, diavolul povăţuind-o pe nevasta lui Putifar.

Îi spusei de asemeni că mă aşteptasem să găsesc un monument aproape persan şi că asta fără îndoială fusese pricina dezamăgiirii mele. « Dar nu, îmi răspunse el, e mult adevăr într-asta. Anumite părţi sînt cu totul orientale; un capitel reproduce atît de întocmai un subiect persan încît dăinuirea tradiţiilor orientale nu ajunge a-l lămuri. Sculptorul va fi copiat, se vede, vreun sipet adus de corăbieri ». Şi într-adevăr el avea să-mi arăte mai tîrziu fotografia unui capitel pe care văzui nişte dragoni aproape chinezeşti care se sfîşiau, dar la Balbec această mică piesă de sculptură fusese trecută de mine cu vederea în ansamblul monumentului care nu aducea cu ceea ce-mi arătaseră cuvintele: « biserică aproape persană ».

Desfătările intelectuale ce gustam în acest atelier nu mă împiedicau de fel a simţi, cu toate că ne înconjurau parcă fără a ţine seama de noi, încropitele smălţări, penumbra scînteietoare a încăperii şi, la capătul micii fereşti chenăruită de caprifolii, în aleia cu totul rustică, potrivnica uscăciune a pămîntului ars de soare pe care o învăluia doar străvezimea îndepărtării şi a umbrei copacilor. Poate nebănuita tihnă ce mi-o naştea acea zi de vară, venea, ca un afluent, să sporească bucuria ce mi-o pricinuia vederea « Portului de la Carquethuit ».

Îl crezusem pe Elstir modest, dar îmi dădui seama că mă înşelasem, văzîndu-i chipul umbrindu-se de tristeţe cînd într-o frază de mulţumire rostii cuvîntul de glorie. Cei care-şi socotesc durabile operele — şi era cazul în ceeace-l privea pe Elstir — prind obiceiul a le situa într-o epocă în care ei înşişi nu vor mai fi decît pulbere. Şi astfel, silindu-i să cugete asupra neantului, ideea gloriei îi întristează fiindcă ea e nedespărţită de ideea de moarte. Schimbai vorba ca să împrăştii norul de trufaşe melancolie cu care fără să vreau încărcasem fruntea lui Elistir. « Fusesem sfătuit, îi spusei gîndindu-mă la convorbirea ce avusesem cu Legrandin la Combray, şi asupra căreia eram încîntat să-i aflu părerea, să nu plec în

Bretania, fiindcă era vătămător pentru un spirit şi aşa îndemnat spre visare.» — « Nicidecum, îmi răspunse el, cînd un spirit e înclinat spre visare, nu trebuie să-l abaţi de la vis, să i-l drămuieşti. Cîtă vreme îţi vei întoarce sufletul de la visurile sale, el nu le va cunoaşte; vei fi jucăria a o mie de năluciri pentru că nu le vei fi înţeles natura. Dacă o frîntură de visare e primejdioasă, ceea ce vindecă, nu e mai puţină visare, ci mai multă visare, ci toată visarea. Lucrul de căpetenie e să-ţi cunoşti pe deplin visurile ca să nu mai suferi; e o anumită despărţire a visului şi a vieţii ce atît de adesea e folositor a se face încît mă întreb dacă n-ar trebui cu orişice risc a o practica preventiv, aşa cum unii chirurgi susţin că ar trebui spre a înlătura putinţa unei apendicite viitoare să se scoată apendicele la toţi copiii ».

Elstir şi cu mine mersesem pînă-n fundul atelierului, în faţa ferestrei ce da în spatele grădinii pe o îngustă alee de-a curmezişul, aproape o potecă de ţară. Venisem pînă aici ca să respirăm aerul răcorit al dupăamiezii mai timpurii. Mă credeam departe de fetele micului stol şi doar sacrificîndu-mi de data asta nădejdea de a le vedea sfîrşisem prin a asculta de rugămintea bunicii mele şi a mă duce să-l văd pe Elstir. Căci unde anume se află ceea ce cauţi, nu ştii, şi te fereşti adesea timp îndelungat de locul în care, pentru alte pricini, toţi ne poftesc; dar nu bănuim că vom vedea acolo tocmai fiinţa la care ne gîndeam. Priveam cu gîndul aiurea drumul acesta cîmpenesc care, în afara atelierului, trecea foarte aproape de el dar nu era al lui Elstir. Deodată se ivi pe el, ţinîndu-l cu paşi repezi, tînăra ciclistă a micului stol cu, pe suviţele-i negre, cochetul ei polo adus înspre obrajii-i plinuţi, cu ochii sprinţari şi un pic stăruitori; şi pe această cărare ca printr-un farmec îmbelşugată de dulci făgăduinţi, o văzui sub arbori trimiţîndu-i lui Elstir un salut surîzător de prietenă, curcubeu legînd pentru mine lumea noastră pămînteană de tărîmuri pe care le socotisem pînă atunci de neatins. Ea se apropie chiar să-i întindă mîna pictorului, fără a se opri, şi văzui că avea o mică aluniţă pe bărbie. « O cunoaşteţi pe fata asta, domnule? » îi spusei lui Elstir, înţelegînd că ar putea să i mă prezinte, s-o poftească la el. Şi atelierul acela tihnit cu orizontul lui sătesc se umplu de un spor în desfătare, cum se întîmplă cu o casă în care un copil se şi simţea bine şi în care află că, pe lîngă aceasta, prin dărnicia pe care o au lucrurile frumoase şi oamenii nobili de a-şi spori la nesfîrşit darurile lor, i se pregăteşte un prînz minunat. Elstir îmi spuse că o chema Albertine Simonet şi mi le numi şi pe celelalte prietene ale ei, pe care i le descrisei cît mai întocmai ca să nu fie nici o îndoială. Făptuisem cu privire la starea lor socială o greşeală, dar nu în acelaşi fel ca de obicei la Balbec. Luam cu uşurinţă drept prinţi nişte fii de prăvăliaşi călare. De data asta, situasem într-un mediu deochiat

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din Rom

fete ale unei mici burtăverzimi îmbuibate de belșug, din lumea industriei și a afacerilor. Era cea care, din capul locului, mă interesa cel mai puțin, neavînd pentru mine nici taina celor de rînd, nici a unei tagme ca al des Guermantes. Şi fără îndoială că, dacă un fermec dinainte, pe care nu-l vor mai pierde, nu le-ar fi fost învestit, în fața privirii mele orbite de goliciunea strălucitoare a vieții de plaje, n-aș fi ajuns poate să lupt biruitor împotriva gîndului că ele sînt fiicele unor mari negustori. N-avui decît să admir în ce măsură burghezia franceză putea fi un atelier minunat al sculpturii cele mai variate. Ce de tipuri neprevăzute, ce invenție în caracterul fețelor, ce hotărîre, ce prospețime, ce naivitate în trăsături! Bătrînii burghezi avari din care ieșiseră aceste Diane și aceste nimfe, mi se păreau cei mai mari dintre sculptori. Înainte ca eu să fi avut răgazul a-mi da seama de năpîrlirea socială a fetelor ăstora, și atît de mult descoperirile astea ale unei greșeli, schimbările astea ale ideii ce-ți faci de un ins au fulgerarea unui reacții chimice, se și strecurase în dosul chipului de un soi atît de derbedeu ca al fetelor ăstora pe care le luasem drept țiitoare de cicliști de curse, de campioni de box, ideea că ele se puteau foarte bine înrudi cu familia cutărui notar pe care îl cunoșteam. Habar n-aveam ce era Albertine Simonet. Ea nu știa firește ce avea să fie într-o zi pentru mine.

(La umbra fetelor în floare)

În românește de TAȘCU GHEORGHIU

Pictura pentru mine nu este o îndemînare și mai puțin încă o voluptate. E o necesitate de clipă cu clipă. O necesitate dureroasă de a mă confesa, sincer și neiertător. Pictura mea e «jurnalul» existenței mele cotidiene.

THEODOR PALLADY

DOCUMENTE BIOGRAFICE

RAINER MARIA RILKE

Auguste Rodin

Gloria a găsit în Rodin un singuratic. Dar l-a făcut și mai singuratic. Căci gloria este pînă la urmă numai suma tuturor neînțelegerilor ce se adună în jurul unui nume nou.

Sînt multe neînțelegeri în jurul lui Rodin și munca ar fi tare îndelungată și grea dacă am vrea să le limpezim. De altfel nici nu e necesar; ele stau numai în preajma numelui, nu a operei care a crescut departe, dincolo de sonoritatea și limita numelui, devenind anonimă, întocmai cum un șes este anonim sau o mare, care poartă un nume pe hartă, sau în cărți, sau printre oameni, iar în realitate nu e decît întindere, mișcare și adîncime.

* Partea întîia, 1903 (fragment). Rainer Maria Rilke — *Werke*, Insel-Verlag, 1957.

@Asociația Ziariștilor Independenți din Rom

Această operă, despre care se va vorbi aci, a crescut ani de zile și crește în fiecare zi ca o pădure și nu pierde nici o oră. Mergi printre miile sale de lucruri, copleșit de bogăția celor găsite și descoperite și fără voie privești spre cele două mîini din care s-a născut această lume. Ne amintim cît de mici sînt mîinile oamenilor, cît de repede obosesc mîinile și cît de puțin timp li s-a dat ca să se miște. Vrem să vedem mîinile care-au trăit cît o sută de mîini, cît un popor de mîini, care s-au ridicat înainte de răsăritul soarelui și au pornit pe drumul lung al acestei opere. Ne întrebăm cine stăpînește aceste mîini. Cine este omul acela?

Este un moșneag. Și viața sa face parte din lumea celor ce nu pot fi povestite. Această viață a început și merge înainte, merge pînă în fundul timpului, chiar nouă ni se pare că a străbătut multe secole. Noi nu știm nimic despre ea. Trebuie să fi avut o copilărie, o copilărie obișnuită, o copilărie săracă, întunecată, plină de întrebări și incertitudini. Și poate că această copilărie n-a murit de tot, copilăria n-are unde să se ducă, spunea Sfîntul Augustin. Viața lui are, poate, toate orele sale vechi, orele așteptării și ale părăsirii, orele de dilemă și lungile ore ale durerii, este o viață care nu a pierdut și nu a uitat nimic, o viață care s-a adunat risipindu-se. S-ar putea să nu știm nimic. Dar numai dintr-o viață ca a lui s-a putut naște o asemenea plenitudine și bogăție, numai o asemenea viață în care totul este simultan și viu și-n care nimic nu s-a stins poate să rămînă tînără și puternică și să se ridice mereu spre opere mari. Poate va veni o vreme cînd acestei vieți i se va inventa o poveste, cu complicațiile, episoadele și detaliile ei. Toate vor fi născocite. Se va povesti despre un copil care uita de multe ori să mănînce fiindcă i se părea un lucru mai important să cioplească cu un cuțit neascuțit o bucată de lemn prost și se va aranja în zilele adolescentului vreo întîlnire care să cuprindă promisiunea unui mare viitor, una din acele profeții ulterioare care sînt atît de populare și atît de impresionante. De exemplu, am putea foarte bine alege cuvintele pe care le-ar fi spus vreun călugăr acum aproape cinci sute de ani, tînărului Michel Colombe: « Travaille petit, regarde tout ton saoul et le clocher à jour de Saint-Paul, et les belles oeuvres des compagnons, regarde, aime le bon Dieu, et tu aurras la grâce des grandes choses ». Și tu vei avea harul marilor lucruri . . . Poate că un sentiment intim i-a vorbit — dar infinit mai încet decît gura călugărului — tînărului de atunci, la una din răscrucile începuturilor sale. Era tocmai ceea ce căuta: harul marilor lucruri.

Atunci s-a îndreptat spre Louvre cu toate lucrurile luminoase ale Antichității care aminteau de cerurile Sudului și de apropierea mării și în urma lor se ridicau altele, obiecte grele din piatră, perpetuîndu-se din vremea unor culturi imemoriale pînă în timpurile ce n-au venit încă. Erau pietre care dormeau și se simțea că se vor trezi la o oarecare judecată viitoare, pietre în care nu era nimic perisabil și altele care duceau cu ele o mișcare, un gest, rămas pînă azi atît de proaspăt ca și cînd n-ar fi avut alt rost decît să se păstreze și să se ofere într-o zi vreunui copil care va trece pe acolo. Dar viața nu pulsa numai în operele celebre și evidente de la distanță; cele neluate în seamă, cele mici, cele anonime, cele superflue, nu erau mai puțin pătrunse de această intimă, de această bogată și surprinzătoare neliniște vitală. Și liniștea, unde era liniște, era făcută din sute și sute de clipe de mișcare ce se țineau în echilibru. Erau acolo figuri mici, mai ales animale, care se mișcau, se întindeau sau se strîngeau la loc și cînd o pasăre se așeza, atunci se știa precis că era o pasăre, un cer creștea afară din ea și o învăluia nemișcat și spațiul era așezat, împăturit, pe fiecare din penele ei și ea putea fi despăturită ca să ajungă mare de tot. La fel se întîmpla cu animalele ce stăteau în picioare pe catedrale, așezate pe jos sau ghemuite sub console, amărîte și încovoiate, prea leneșe ca să ducă în spate ceva. Erau acolo cîini și veverițe, gheonoaie și șopîrle, broaște țestoase, șobolani și șerpi. Cel puțin unul din fiecare specie. Aceste animale păreau prinse afară în păduri sau pe drumuri, iar constrîngerea de a trăi sub lujere, sub flori și sub frunze de piatră le-a transformat treptat în ceea ce erau acum și-n ceea ce trebuiau să rămînă. Dar mai

erau aici și animale care se născuseră în această lume de piatră, fără nici o amintire din altă existență. Ele au devenit pe de-a-ntregul locuitorii acestei lumi verticale care țîșnea aspră și abruptă. De sub uscăciunea lor fanatică apăreau schelete ogivale. Gurile lor erau larg deschise și țipau ca surzii, fiindcă apropierea clopotelor le distrusese auzul. Nu ridicau nimic; se întindeau numai, ajutînd pietrelor să se urce. Neamurile păsărești stăteau ghemuite sus pe balustrade ca și cum ar fi fost cu adevărat pe drum și ar fi vrut să se odihnească numai cîteva sute de ani, cu privirea ațintită în jos înspre orașul care creștea. Altele care se trăgeau din cîini se propteau orizontal, între marginea jgheaburilor și cer, gata să arunce apa de ploaie din gîtlejurile lor umflate de casna cu care scuipau. Toate s-au transformat și s-au adaptat dar n-au pierdut nimic din viața lor, din contră, trăiau mai puternic și mai violent, trăiau pentru totdeauna viața febrilă și impetuoasă a timpului din care se scurgeau.

Și oricine a văzut aceste plăsmuiri și-a dat seama că nu s-au născut dintr-un capriciu nici dintr-o încercare naivă de a găsi forme noi, nemaiîntîlnite. Le-a creat primejdia, frica în fața justiției nevăzute a unei credințe apăsătoare, a fost nevoie de o salvare în aceste lucruri vizibile și-n fața nesiguranței, s-a găsit refugiul în această împlinire. Le căutau la început în Dumnezeu dar nu le-au mai căutat cînd s-au inventat imagini și s-a încercat reprezentarea Celui prea îndepărtat; pe atunci mai exista o stare de evlavie pe cînd oamenii aduceau în casa sa toată teama și sărăcia, toată neliniștea și toate gesturile celor mici și neînsemnați, punîndu-le în mîna lui, așezîndu-i-le pe inimă. Era mai bine așa decît să pictezi, pentru că pictura era la fel o amăgire, o minciună frumoasă și abilă; era o nostalgie după ceva mai adevărat și mai simplu. Așa s-a născut ciudata sculptură a catedralelor, acea cruciadă a animalelor și a celor umili.

Și atunci cînd privirea se îndrepta de la plastica Evului mediu înapoi spre Antichitate și apoi, trecînd peste antichitate, departe, spre începutul unor timpuri indicibile, nu părea oare că sufletul omenesc ar fi dorit mereu din nou, în puncte de solstițiu, luminoase sau neliniștite, arta aceea care dă mai mult decît verbul și imaginea, mai mult decît parabola și aparența: acea simplă transformare în lucruri a speranțelor sau a temerilor sale? Renașterea a dat pentru ultima oară o mare artă plastică, atunci cînd viața se reînnoise, cînd s-a găsit secretul chipurilor și marele gest ce-și întindea aripile.

Și acum? N-a venit cumva o epocă ce ne împinge spre această expresie, spre acea puternică și energică interpretare a ceea ce era în ea de nespus, de încurcat și de enigmatic? Arta s-a înnoit oarecum; zelul și așteptarea o umpleau și o animau; dar, poate, tocmai această artă plastică — care mai oscila încă plină de teama unui mare trecut — era chemată să găsească ceea ce alții mai căutau încă dibuind, plini de nostalgie? Arta trebuia să vină în ajutorul acestei epoci chinuită de ideea că aproape toate conflictele ei se găseau în domeniul invizibilului.

Limbajul său era corpul. Dar cînd fusese văzut pentru ultima dată acest corp? Strat după strat, s-au așezat pe el păturile tuturor secolelor, ca o zugrăveală mereu înnoită, dar la adăpostul atîtor cruste sufletul care creștea l-a modificat, în timp ce lucra la chipuri, fără să-și tragă răsuflarea. El devenise cu totul altul. Dacă l-am descoperi acum poate că ar conține mii de expresii pentru tot inexprimabilul și noul ce s-a născut între timp și pentru acele vechi mistere care, curse din inconștient, își ridicau, ca și străinele zeități fluviale, chipurile lor nădușite de gîlgîitul sîngelui. Și acest corp nu putea fi mai urît decît cel din Antichitate, el trebuia să fie mult mai frumos. Cu două milenii mai mult, viața l-a ținut în mîini și a lucrat la el, l-a ascultat și l-a ciocănit zi și noapte. Pictura își făurea vise despre acest corp, îl încorona cu lumini și-l pătrundea cu amurguri, îl înconjura cu toată duioșia și tot entuziasmul, îl pipăia ca pe o petală de floare și se lăsa dusă ca un val — dar plastica căreia îi aparținea, încă nu-l cunoștea.

Aici apărea o misiune, imensă cît universul. Iar cel ce sta în fața ei și o privea, era un necunoscut, ale cărui mîini umblau după pîine, în întuneric. Era singur de tot și dacă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ar fi fost un visător adevărat ar fi trebuit să viseze un vis frumos și adînc, un vis pe care nimeni nu l-ar fi înțeles, unul din acele vise lungi, foarte lungi, în care viața se poate scurge la fel cum se scurge o zi. Dar acest tînăr care-și cîștiga existența la manufactura din Sèvres, era un visător, căruia visul i se urca în mîini. Simțea unde trebuia făcut începutul; o liniște interioară îi arăta drumul bun. Aici se dezvăluia concordanța adîncă a lui Rodin cu natura, despre care poetul Georges Rodenbach, numindu-l de-a dreptul o forță a naturii, a spus cuvinte atît de frumoase. Și într-adevăr există în Rodin o răbdare întunecată, care îl face aproape anonim, o tăcere îngăduitoare, superioară, ceva din marea răbdare și bunătate a naturii care începe de la nimic ca să parcurgă cu liniște și gravitate drumul lung spre belșug.

Nici Rodin nu a îndrăznit să vrea să facă arbori. El începu cu un fel de germen, oarecum sub pămînt. Și acest germen crescu în jos, înfipse rădăcină după rădăcină în adînc, se ancoră înainte de a începe să dea în sus prima mlădiță. Totul cerea timp și timp. « Nu trebuie să te grăbești », spunea Rodin puținilor prieteni din jurul său cînd îl zoreau.

Atunci veni războiul; Rodin plecă la Bruxelles și lucră după cum i se cerea. Execută cîteva figuri pentru case particulare și mai multe din grupurile de pe clădirea Bursei; creă cele patru mari figuri de colț pentru statuia primarului Loos din parcul din Anvers. Erau comenzi pe care le executa conștiincios, fără să-și pună pecetea personalității sale în formare.

Adevărata dezvoltare a lui Rodin a avut însă loc în altă parte; comprimată în pauze, în orele de seară, întinsă în solitudinea calmă a nopților, a trebuit să suporte ani de-a rîndul acest dualism al energiei sale. El era posedat de puterea celor pe care îi așteaptă o mare operă, de tăcuta perseverență a acelora ce sînt necesari.

În timp ce lucra la Bursa din Bruxelles a avut senzația că nu mai există clădiri care să adune în jurul lor lucrări de sculptură, așa cum au fost cîndva catedralele, acele mari magnete ale plasticii din alte timpuri. Statuia era singură așa cum singur era și tabloul de șevalet. Ea n-avea însă nevoie de un perete ca acesta. Nu avea nevoie nici măcar de un acoperiș. Era un lucru ce putea exista numai pentru sine și era o fericire să-i dai în întregime viață unui lucru pe care să-l poți înconjura și privi din toate părțile. Și totuși trebuia să se deosebească într-un fel de celelalte lucruri, de lucrurile obișnuite pe care oricine le putea apuca de obraz. Trebuia să devină oarecum intangibilă, sacrosanctă, despărțită de orice hazard și de timp, în care să se ridice solitară și miraculoasă ca fața unui clar-văzător. Trebuia să-și obțină locul său propriu, sigur, unde să nu fie ajuns dintr-un capriciu, ci trebuia introdusă în liniștita durată a spațiului și în marile lui legi. În aerul ce o înconjoară trebuia potrivită ca într-o nișă, trebuia să i se dea o asemenea siguranță, ținută și măreție care se desprindeau din simpla sa existență și nu din semnificație.

Rodin știa că totul depinde, în primul rînd, de o cunoaștere temeinică a corpului omenesc. Încet, prin explorări, a înaintat pînă la suprafața lui și, acum, din afară, întindea spre el o mînă care determina și delimita, cu aceeași exactitate ca și pe dinăuntru, această suprafață din cealaltă parte. Cu cît mergea mai departe pe drumul său solitar, cu atît hazardul rămînea mai în urmă, iar o lege descoperită îl făcea să descopere alta. În cele din urmă spre această suprafață și-a îndreptat cercetarea. Ea se compunea din infinit de multe întîlniri ale luminii cu lucrul și dovedea că fiecare din aceste întîlniri era altfel și fiecare era singulară. Într-un loc păreau să se asimileze, în alt loc păreau că se salutau nehotărît, în al treilea loc păreau că trec străine una prin fața celeilalte; erau infinite locuri, dar nici unul în care să nu se întîmple ceva. Nu era nici un gol.

În acest moment Rodin a descoperit elementul de bază al artei sale, într-un fel celula universului său: suprafața, acea suprafață variabilă ca mărime, variabilă ca tonalitate, suprafața precis definită, din care trebuia să se facă totul. De aici înainte aceasta a fost materia artei sale, pentru care a trudit, a veghiat și a suferit. Arta sa nu s-a clădit pe

o mare idee ci pe o mică și conștiincioasă realizare, pe o realitate posibilă, pe o putere. Nu avea nici un fel de orgoliu. S-a legat de această frumusețe nereliefată și grea, pe care putea încă s-o domine cu privirea, s-o cheme, s-o judece. Cealaltă, cea mare, urma să vină, cînd totul va fi gata, așa cum vin animalele la adăpat, după o noapte împlinită, cînd nimic străin nu se mai simte în pădure.

Cu această descoperire a început cea mai personală operă a lui Rodin. Abia acum, toate concepțiile tradiționale ale plasticii au devenit lipsite de valoare. Nu mai era nici poză, nici grup, nici compoziție. Erau numai nenumărat de multe suprafețe vii, nu era decît viața iar modalitatea de expresie ce și-o găsise se îndrepta direct spre această viață. Acum era momentul să devină stăpîn pe ea și pe profunzimea ei. Rodin sezisa viața, pe care o găsea peste tot, ori încotro privea. O simțea în cele mai neînsemnate lucruri, o observa, mergea după ea. O aștepta la pasajele unde șovăia, o ajungea din urmă, unde fugea și o găsea în toate locurile la fel de mare, la fel de puternică și de seducătoare. Nici o parte a corpului nu putea fi neînsemnată sau lipsită de valoare: totul era viu. Viața care era înscrisă pe fețe ca și pe cifrele cadranelor, ușor de citit și în deplină conjuncție cu timpul, împrăștiată în corpuri, era mai mare, mai misterioasă și mai veșnică. Ea nu se deghiza, mergea nepăsătoare printre nepăsări și mîndră printre cei mîndri; retrăgîndu-se de pe scena feței umane își scosese masca și sta, așa cum e, în dosul hainelor, ca-n culise. Aici a descoperit Rodin timpul său așa cum recunoscuse lumea Evului mediu după catedrale: strînsă în jurul unei obscurități misterioase, susținută de un organism, adaptat și aservit lui. Omul devenise biserică și erau mii și mii de biserici, nici una la fel, dar toate vii. Trebuia arătat însă că toate aparțineau unui singur Dumnezeu.

Ani după ani, Rodin a mers pe drumurile acestei vieți, modest, ca un elev, simțindu-se mereu un debutant. Nimeni nu știa nimic despre căutările de atunci, avea prea puțini prieteni și nici un confident. În spatele acestei munci care-l hrănea se ascundea marea operă așteptîndu-și ceasul. Oamenii se obișnuiseră să-l vadă pe străzile Bruxelles-ului, cu o carte în mînă; poate că această carte era numai un pretext de adîncire reflexivă, în misiunea enormă ce-l aștepta. Ca toți oamenii activi știa că avea în față o muncă nesfîrșită, care-i dădea un elan, ceva ce-i multiplica și-i aduna fortele. Cînd au început îndoielile, cînd au venit incertitudinile, cînd a apărut marea nerăbdare a celor ce se formează, spaima unei morți premature sau amenințarea lipsurilor zilnice, atunci toate au găsit în el o rezistență tăcută, dreaptă, o încăpățînare, o putere și o încredere: toate drapelele, încă nedesfășurate, ale unei mari victorii. Poate că timpul trecuse de partea sa în orele acelea o dată cu glasul catedralelor pe care se ducea din nou să-l asculte. Și din cărți veniră voci ca să-l aprobe. Citi, pentru prima oară, Divina Comedia *a lui Dante. I se păru o revelație. Vedea în față corpurile suferinde ale unei alte generații, vedea departe, peste timp, un secol cu veșmintele sfîșiate, vedea marele și neuitatul tribunal al unui poet care-și judeca vremea sa. Erau imagini care-l aprobau, iar cînd citea despre plînsetul picioarelor (. . .) știa cu certitudine că există picioare care plîng, că există un plîns total, în care se cuprinde un om întreg și lacrimi care ies prin toți porii. Și de la Dante a trecut la Baudelaire. Aici nu apărea nici un tribunal, nici un poet care să urce spre cer condus de o umbră; ci numai un om, unul care suferea, și-a ridicat vocea peste frunțile celorlalți ca și cînd voia să și-o salveze dintr-un dezastru. Și în aceste versuri erau pasaje ce ieșeau afară din scris, care nu păreau scrise ci aveau forme, cuvinte și grupuri de cuvinte topite în mîinile fierbinți ale poetului — rînduri cu un relief palpabil și sunete care sprijineau ca niște coloane cu capiteluri confuze greutatea unei gîndiri neliniștite. Avea obscura presimțire că această artă, acolo unde se oprea brusc, se lovea de începutul alteia a cărei nostalgie o avea; simțea în Baudelaire pe unul ce i-o luase înainte, pe unul ce nu se lăsase indus în eroare de chipuri ci căuta corpurile în*

[1] Din Rainer Maria Rilke — *Werke*, Insel-Verlag, 1957.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care viața era mai plină, mai crudă și mai neodihnită.

De atunci, cei doi poeți i-au rămas întotdeauna prieteni, chiar dacă gîndea departe peste ei, se reîntorcea la ei (. . .). Dar încotro se îndreptau lucrurile lui Rodin? (. . .) Lucrurile sale nu puteau aștepta: trebuiau terminate. El prevăzuse de mult că vor fi lipsite de acoperiș. Nu-i rămînea decît să aleagă dacă trebuia să le înăbușe în el sau să le cîștige cerul, cerul din jurul munților.

Aceasta a fost opera sa.

Într-un arc imens a ridicat lumea lui pe deasupra noastră și a așezat-o în mijlocul naturii.

DIALOG CU RODIN, IMAGINAT DE RILKE

— Cum a fost viața dumitale?
— Bună!
— Ai avut dușmani?
— Nu m-au putut împiedica să lucrez.
— Și gloria?
— M-a obligat să lucrez.
— Și prietenii?
— Mi-au solicitat munca.
— Și femeile?
— Muncind am învățat să le admir.
— Dar ai fost tînăr?
— Atunci am fost un oarecare. Nu înțelegi nimic cînd ești tînăr; asta vine mai tîrziu, cu încetul (. . .).

În românește de EMIL MANU

AMBROISE VOLLARD

Degas

Degas ducea o viață foarte ordonată; de dimineața pînă seara la atelier. Cînd era bine dispus fredona, de obicei cîte un cîntec vechi; de pe palier puteai auzi:

Sans chien et sans houlette
J'aimerais mieux garder cent moutons dans un pré
Qu'une fillette
Dont le cœur a parlé [1].

[1] Fără cîine și măciucă / Mai degrabă-aș păzi o sută de oi într-o pășune / Decît o fetișcană / Care-a aflat ce-i dragostea.

Uneori Degas glumea cu modelele: « Ești un caz rar, ai fesele-n formă de pară, ca Gioconda », îi spunea el unei puștoaice care, nemaiîncăpîndu-și în piele, își arăta fesele la toată lumea.

Chiar dacă la atelier Degas o lua pe un limbaj mai familiar, modelelor nu le tolera nici cea mai mică libertate.

Într-o zi una dintre fete (un model la care Degas ținea foarte mult) protestînd în timp ce poza: « Ăsta e nasul meu, domnule Degas? N-am avut în viața mea nas ca ăsta! » a fost dată pe ușă afară imediat și lucrurile azvîrlite după ea. Fata s-a îmbrăcat pe palier.

•

Din cînd în cînd, Degas invita cîte un prieten la masă.

— Ai să mănînci dulceață de portocale făcută de Zoe.

Și Zoe, care știa cît de-apreciate erau dulcețurile ei, profita de situație. Prima oară cînd m-am dus la Degas — la ora prînzului era cel mai ușor să-l poți vedea — pictorul rostește cu glas cam aspru:

— Zoe, astăseară am pe cineva la masă.

— Nu, domnule, o să mergeți cu prietenul dumneavoastră la restaurant; în seara asta n-am timp de dumneavoastră.

Degas și-a luat o mutră severă; m-am gîndit la faima lui de om afurisit și mi-am zis: « Să știi c-o bate pe Zoe! »

Dar Zoe a continuat fără să-i pese:

— Astăzi fac dulceață și nu vreau să fiu deranjată.

— Bine, bine, s-a mulțumit să spună Degas.

Cînd Zoe a plecat în bucătărie:

Eu. — Domnule Degas, știți că lumea vă crede om rău?

Degas. — Chiar vreau să mă creadă!

Eu. — Dar sînteți om bun, nu?

Degas. — Nu vreau să fiu bun!

Zoe adusese salatiera. Degas prepara chiar el salata; dozarea untdelemnului era un rit. De data asta, sticla de untdelemn — goală.

— Și uleiul? zice Degas.

— Mă duc numaidecît, domnule, negustorul e-alături.

Zoe s-a întors peste un sfert de ceas.

Degas. — Dă-mi uleiul.

Zoe:

— Mă-ntorc acum, domnule. Am adus oțetul.

Degas nici n-a clipit; și cînd femeia a ieșit:

— Biata Zoe!

— Și înaintea ei? l-am întrebat.

Degas. — Înaintea ei, am avut-o pe Sabina. Și ea știa să facă dulceață de portocale.

Într-o zi Degas îi spusese Sabinei: « Astă seară au să vină niște prieteni pe la mine, trebuie s-avem ceva de băut ».

Deci, în seara aceea, afară de tradiționalul ceai de mușețel al stăpînului, Sabina mai pregătise o băutură.

— Ce băutură ne-ai dat, Sabina? s-a informat în cele din urmă un invitat.

Sabina de colo:

— Nu-i așa că-i bună? Domnul mi-a spus că trebuie să fac ceva bun de băut și eu m-am dus la cîrciumă, am cumpărat băutura asta și-am fiert-o cu zahăr.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Evident, petrecerile lui Degas nu semănau cu cea pe care a organizat-o o dată în cinstea lui contesa de Cl.T . . . Cum la plecare un valet striga: « Să vină personalul prințului de G ! . . . Personalul ambasadei britanice ! . . . Personalul . . . »
— Bine, zice o doamnă care știa că Degas este un personaj important, dar uiți personalul domnului Degas !
— Personalul domnului Degas este Zoe care doarme de la ora opt.

•

Într-o zi fiind împreună cu Degas pe stradă ne-ntîlnim cu domnul Michel L . . ., un pictor pe care Degas îl cunoștea de multă vreme. Degas a-ntors capul.

— Făcusem un schimb de tablouri cu el și, poate n-ai să crezi, mi-am descoperit tabloul la un negustor. A doua zi i-am dus înapoi tabloul pe care mi-l dăduse.
Eu. — Ce explicație v-a dat? Doar nu de nevoie; cineva care cumpără Watteau!
Degas. — N-am vrut să-l mai văd, așa că i-am pus tabloul la ușă lîngă sticlele cu lapte.
Un alt amic al lui Degas, pictorul D . . ., primise cadou de la el un pastel. Într-o zi îl vinde. Întîlnindu-se mai tîrziu nas în nas cu Degas, care din cauza asta nu voia să-l mai vadă, D . . . se lansează în tot felul de explicații:
— Știi, Degas, am avut o mulțime de cheltuieli, am măritat fata . . .
Atunci Degas:
— Domnule, nu știu de ce-mi povestiți mie treburile dumneavoastră de familie, fiindcă nu vă cunosc.

•

După ce Degas împlinise șaptezeci de ani, doctorul s-a gîndit că aerul din atelier nu-i pria.
— Trebuie să vă impuneți să ieșiți la aer, și pe urmă are să vă și distreze.
— Bine dragă, da' dacă pe mine mă plictisește să mă distrez?
Dar n-avea importanță, dacă așa spuneau doctorii ! Degas s-a hotărît să ia cîteodată aer; ceea ce numea el «să ia aer» era să se urce în omnibusul cel mai apropiat și, cînd ajungea la cap de linie, să se urce în alt omnibus și pe urmă în al treilea.
Puteți să vă închipuiți, cunoscută fiind antipatia lui Degas pentru flori, în ce măsură plimbările astea în omnibus îi erau nesuferite duminica vara, ținînd seamă de « furia » cu care parizienii aduc buchete de flori de la țară. În zilele acelea Degas își făcea « promenada igienică » printre maldăre de liliac și de trandafiri.
Îmi spunea într-o zi ce plăcere-i făcuse o plimbare la țară, într-o mașină deschisă; ce aer curat respiri.
— Domnule Degas, nu m-am putut opri să-l întreb, de ce n-aveți mașină?
S-a uitat la mine cu o uimire în care se putea vedea un pic de supărare:
— Eu să-mi cumpăr mașină? Dumneata vrei să vezi un artist umblînd în «echipaj» ! . . .

•

Degas îmi spusese de mai multe ori: « Vollard, trebuie să te-nsori. Nu-ți dai seama ce-nseamnă singurătatea cînd îmbătrînești. »
I-am povestit lui Degas o mică petrecere la care fusesem poftit; era sărbătorit un bunic. Ei bine, masa a-nceput la nouă și ceva. Neamurile uitaseră să-i facă moșulețului papara așa că murea de foame cu homar *à l'américaine* și cu pateu de ficat pe masă . . .
Degas. — La nouă și ceva ! . . . Și erau și flori pe masă, pun mîna-n foc !

Eu. — Toată masa era plină de garoafe. Reconstituiseră un dineu cu flori descris de Paul Bourget.
Și una dintre nepoate:
— Bunicule, tot e ziua ta, am să-ți dau să ții cățeii . . .
— Da, zice Degas, dar cred că mai degrabă ai putea să te-nveți cu cîinii și chiar cu flori pe masă decît cu singurătatea . . . Să te gîndești tot timpul la moarte ! . . .
— Dar dumneavoastră, domnule Degas, am îndrăznit eu, de ce nu v-ați însurat?
— A ! eu ! nu e același lucru ! Cînd aș fi făcut un tablou mi-ar fi fost frică să n-o aud pe nevastă-mea spunînd: « Vai, ce drăguț ai pictat ! »

•

Cînd Degas n-a mai văzut destul de bine ca să poată picta, a părăsit pictura și s-a apucat de sculptură.
Chiar i s-a pus pe seamă următoarea vorbă: « Trebuie să-nvăț o meserie de orb ». Lumea uita că-i plăcuse de totdeauna să modeleze și mai ales că la Expoziția Universală din 1878 fusese expusă vestita lui *Dansatoare în rochie de tul.*
Dar toate sculpturile lui rămîneau la stadiul de ceară și de lut:
— E o responsabilitate prea mare să lași în urma ta ceva de bronz, această materie sortită eternității !
Degas a pus în lucru un mare număr de statuete, dar turnate, în timpul vieții lui, au fost doar două și acestea în ghips. Într-o zi, îmi spusese despre o *Dansatoare* pe care o modificase de douăzeci de ori:
— De data asta am nimerit-o. Mai e nevoie de-o ședință două, și Hébrard (așa se numea cel care-i turna statuile) poate să vină.
A doua zi găsesc dansatoarea prefăcută din nou în bulgăre de ceară. Văzîndu-mi mirarea:
— Te gîndești, Vollard, cît valora, dar dacă mi-ai fi dat pe ea o pălărie plină cu diamante și n-aș fi fost mai fericit decît stricînd-o pentru plăcerea de-a o lua de la capăt.
Nici pictura lui nu era scutită de distrugere. Mi-aduc aminte mai ales de *Atelier de modistă*, despre care domnișoara Cassatt îmi spusese:
— Dacă reușiți vreodată să regăsiți tabloul ăsta, cunosc un american care ar da pe el oricît.
Într-o bună zi dau peste pînza asta chiar la Degas acasă. Îi repet ce-mi spusese domnișoara Cassatt.
— E foarte tentant; cu banii ăștia aș putea să-mi cumpăr un Delacroix pe care am pus ochii de foarte multă vreme; dar în pînza asta a mea e ceva care nu-mi place.
Și, luînd o pensulă, a șters unul dintre personaje.

•

O grea lovitură în ultimii ani de viață a fost pentru Degas plecarea lui forțată din strada Victor-Massé, casa în care locuia, de peste douăzeci și cinci de ani, făcînd parte dintr-un grup de case destinate demolării.
A trebuit să caute multă vreme pînă să găsească o nouă locuință și pînă la urmă și-a luat un apartament lipsit de confort, într-un imobil de pe bulevardul Clichy. Nu voia casă cu calorifer; numai cuvîntul « confort modern », și-l scotea din sărite.
« Dacă poți să-ți închipui niște camere în care e la fel de cald peste tot ! Eu cînd am chef să mă-ncălzesc mă duc lîngă sobă; cînd nu-mi mai e frig plec de lîngă sobă» .
Această conversație avea loc în « sufrageria de iarnă », o cămăruță scundă, alături de bucătărie, cu o sobă care nu trăgea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din Ro

Se afla la el actrița Ellen André al cărei talent Degas îl aprecia atît de mult încît ca s-o vadă jucînd se ducea chiar la teatrele de bulevard ; teatrul preferat al lui Degas era teatrul Montmartre, unde mergea cu Renoir și cu Zandomeneghi.

Degas, de colo, care nu băgase de seamă că soba scotea fum :

— Ce bine e aici, nu-i așa Ellen?

•

La puțin timp după ce s-a mutat, cam prin 1912, Degas a-ncetat să mai lucreze. Auzea din ce în ce mai prost și nu mai vedea aproape de loc ; parcă-l văd traversînd strada la brațul unui sergent.

Nu mai putea vedea decît anumite lucruri :

Cînd te serveai la masă :

— Fii atent să nu pătezi fața de masă.

Sau cînd era bolnav și te apropiai de patul lui :

— Nu te apropia, să nu-mi miști patul !

Pierdut parcă totdeauna într-un vis, se interesa :

« Ei, ce se-aude cu războiul ăsta?» cu același ton cu care-o întreba pe Zoe : «Ei, ce se-aude cu mușețelu'ăla? »

Indiferența lui mergea pînă la propria persoană. Într-o zi, cînd intrase într-o tutungerie, cu o pălărie bună de dat la gunoi, cu pelerina roasă, bătrînel cu barbă neîngrijită, tutungioaica i-a întins un pachețel :

— Ține, moșule.

Dar ce noblețe se degaja din această înfățișare de bătrîn sărac ! Ai fi zis că e un bărbat de pe vremuri coborît din rama lui de muzeu, un portret din Școala italiană : Degas avea strămoși italieni și, cu timpul, căpătase un aer napolitan.

Acuma Degas își petrecea zilele umblînd prin Paris fără țintă ; pașii îl purtau mereu prin fața casei lui care se demola. După ce ultimele dărîmături și molozul fuseseră ridicate, după ce se înălțase un gard la marginea trotuarului, puteai vedea un bătrînel uitîndu-se printre scînduri la un teren gol . . .

Degas « se apucase » să nu « vadă » ca să fie scutit de obligația de-a recunoaște lumea. Numai că i se-ntîmpla — după ce întreba pe cîte cineva cunoscut de treizeci de ani « cum te cheamă» spunînd « Vai ! ochii mei !» — să nu-și aducă aminte că nu « vede » și să se uite la ceas . . .

Dar dacă Degas nu voia « să vadă », dimpotrivă voia s-audă, cu toate că era cam tare de urechi ; spunea mereu că lumea nu vorbește cum trebuie și că toată plăcerea unei seri în care te străduiești să articulezi bine fiecare cuvînt se pierdea dacă la plecare ziceai « la revedere » mai la repezeală.

Cînd Degas, ca să scape de pisălogi (— Degas, ai să vii la serata doamnei X? cîntă așa de frumos ! . . . ») nu putea folosi « trucul » cu « nevăzutul », răspundea : « Nu pot asculta muzică, m-apucă amețeala ».

Îi spuneam într-o zi lui Renoir care se plîngea că e asaltat de-o groază de lume :

— Faceți ca Degas, spuneți că v-apucă amețeala.

— Da . . . zice Renoir, dar dacă-ți închipui că scapi așa de ușor . . .

Și uitîndu-se la picioarele lui care de mult nu-l mai ascultau :

— E, Degas are picioare !

Și toate aceste manii, toate aceste replici ale lui Degas, care nu-nșelau pe nimeni, îi întăreau reputația de original, chiar de tiran, în ochii unor oameni cărora li se părea foarte firesc să-i impună unui om bătrîn obligația să « treneze » prin expoziții de pictură, să cineze după nouă seara, să-nghită mîncăruri cu rîntaș și în sfîrșit să mănînce la o masă care seamănă a tarabă de florărească, fiindcă așa se face-n « lumea bună ».

Cézanne

Într-o zi cînd Cézanne mi-a arătat un mic studiu pe care i-l făcuse lui Zola în tinerețe, cam prin 1860, l-am întrebat cînd începuse cearta dintre ei «Propriu-zis, nu ne-am certat niciodată, mi-a spus el : eu am încetat primul să-l mai văd pe Zola. Nu mă mai simțeam bine la el în casă, cu covoare pe jos, cu servitori și cu « dumnealui » care acum lucra la un birou sculptat. Pînă la urmă aveam impresia că mă duc în vizită la un ministru. Scuză-mă, domnule Vollard, n-o spun cu nici o intenție rea, dar ajunsese un burghez împuțit ».

Eu. — Cred că întîlnirile din casa lui Zola erau pasionant de interesante : Edmond de Goncourt, cei doi Daudet, Flaubert, Guy de Maupassant și-atîția alții.

Cézanne. — Venea-ntr-adevăr o mulțime de lume, dar tare era plictisitor tot ce-auzeai acolo! Am vrut să vorbesc într-o zi despre Baudelaire : numele ăsta n-a interesat pe nimeni.

Eu. — Bine, dar despre ce se vorbea?

Cézanne. — Fiecare vorbea despre numărul de exemplare în care îi apăruse ultima carte, mințind un pic, bine-nțeles. Trebuia să le-auzi mai ales pe cucoane. Doamna X spunea mîndră, sfidînd-o din ochi pe doamna Y : « Eu și bărbatu-meu am socotit că împreună cu edițiile ilustrate și cu la *Petite Bibliothèque*, ultimul lui roman a fost tras în treizeci și cinci de mii de exemplare». — « Și noi, zicea doamna Y, ridicînd mănușa, sîntem siguri, prin contract, de un tiraj de cincizeci de mii de exemplare, pentru viitoarea noastră carte, fără să punem la socoteală și ediția de lux. »

Eu. — Dar n-or fi fost numai de ăștia cu tiraje mari și cu neveste vanitoase ! Edmond de Goncourt . . .

Cézanne. — E drept că el n-avea cucoană ; dar făcea o mutră cînd auzea cifrele-astea !

Eu. — Vă plac frații Goncourt?

Cézanne. — Mi-a plăcut foarte mult pe vremuri *Manette Salomon* [1], dar n-am mai citit nimic de talia asta de cînd « văduva » [2], cum îi zice cutare [3], s-a apucat să scrie singură !

Cézanne a reluat : « Așa că nu mă mai duceam decît foarte rar pe la Zola — fiindcă-mi făcea rău cînd îl vedeam cît de găgăuță ajunsese — cînd, într-o zi, servitoarea mi-a spus că stăpînu-său nu primea pe nimeni. Nu cred că acest consemn mă privea special pe mine ; dar mi-am rărit și mai mult vizitele . . . Și pe urmă Zola a publicat *Opera.* »

Cézanne a tăcut un moment, retrăind trecutul. A continuat :

« Unui om care nu se pricepe nu-i poți cere să spună lucruri rezonabile despre arta de a picta ; dar cum naiba de-ndrăznește să spună—și Cézanne bătea ca surdu-n masă — că un pictor se omoară fiindcă a făcut un tablou prost? Cînd un tablou nu-ți reușește, îl pui dracului pe foc și te-apuci de altul ! »

În timp ce vorbea, Cézanne umbla încoace și-ncolo prin atelier, ca o fiară în cușcă. Deodată, repezindu-se la un autoportret, a-ncercat să-l rupă ; dar fiindcă-i tremurau degetele și fiindcă n-avea șpaclul la-ndemînă, l-a făcut sul, l-a frînt pe genunchi și l-a azvîrlit în sobă.

---

[1] Titlul unei cărți a fraților Goncourt.

[2] Este vorba despre Edmond de Goncourt care a trăit încă 26 de ani după moartea fratelui său Jules Alfred.

[3] « Cutare » era Barbey d'Aurevilly.

@Asociația Ziariștilor Independenți din Ro

Eu. — Bine, dar cum se poate, Zola mi-a vorbit atîta despre dumneavoastră și în termeni atît de afectuoși, de duioși . . .

Distrugerea tabloului îl liniștise pe Cézanne. Mă privea cu niște ochi în care nu mai era pic de mînie, ci o mare tristețe.

« Ascultă, domnule Vollard, trebuie să-ți spun ! Nu mă mai duceam pe la Zola, dar nu mă puteam obișnui cu ideea că nu mai ținea la mine. Cînd m-am mutat în strada Ballu, alături de el, trecuse multă vreme de cînd nu ne mai văzusem ; dar, stînd atît de-aproape de el, speram să ne-ntîlnim din întîmplare și el să vină spre mine . . . Aflîndu-mă mai tîrziu la Aix, am auzit că Zola sosise și el de curînd. Mi-nchipuiam, pe bună dreptate, că nu-ndrăznea să vină să mă vadă . . . la gîndește-te, domnule Vollard, Zolaul meu drag era la Aix ! Am uitat de toate, de *Opera* și de multe altele, ca de scîrba aia de servitoare care mă privea chiorîș cînd mă ștergeam pe picioare înainte de-a intra-n salonul lui Zola. În momentul acela tocmai lucram la un studiu care mergea destul de bine ; dar nici nu-mi mai păsa de studiu : Zola era la Aix ! Fără să-mi strîng măcar lucrurile, dau fuga la hotelul unde trăsese ; dar un amic cu care m-am întîlnit pe drum mi-a spus că-n ajun, în prezența lui, cineva îl întrebase pe Zola : « Ai să te duci pe la Cézanne, nu ? » iar Zola răspunsese : « La ce bun să-l mai văd pe ratatul ăsta ? » Și m-am întors la lucru.

Cézanne avea ochii plini de lacrimi. Ca să-și ascundă emoția, și-a șters nasul, apoi a adăugat :

« Vezi, domnule Vollard, Zola nu era om rău, dar trăia sub influența evenimentelor ! »

Cézanne îmi face portretul

Relațiile mele cu Cézanne nu s-au mărginit la vizita pe care i-am făcut-o la Aix ; l-am revăzut de fiecare dată cînd venea la Paris ; îmi arăta atîta bunăvoință încît într-o zi am îndrăznit să-l rog să-mi facă portretul. A acceptat bucuros și mi-a fixat o oră pentru a doua zi, la atelierul lui din strada Hégésippe-Moreau. Sosind, am văzut în mijlocul atelierului un scaun așezat pe o ladă care la rîndul ei se sprijinea pe patru suporturi subțirele. M-am uitat cam neîncrezător la eșafodajul ăsta. Cézanne mi-a ghicit teama. « Chiar eu am pregătit scaunul pentru poză ! O ! domnule Vollard, nici să nu te gîndești c-ai putea să cazi ! Numai să ai grijă să-ți ții echilibrul. De altfel nu pozezi ca să te miști ! » După ce m-am așezat — și cu cîtă băgare de seamă ! — m-am ferit să fac cea mai mică mișcare dintre acelea care se numesc greșite ; ba mai mult, am stat nemișcat ; din cauza imobilității însă m-a apucat un somn împotriva căruia am luptat cu succes o bucată bună de vreme ; în cele din urmă totuși capul mi-a căzut pe umăr în timp ce pierdeam noțiunea lumii exterioare ; și deodată, echilibrul n-a mai existat, scaunul, lada și eu însumi, totul era pe jos. Cézanne s-a repezit la mine : « Nenorocitule ! Mi-ai stricat poza ! Dacă spun că trebuie să stai ca un măr ! Ce, mărul se mișcă ? » Din ziua aceea, înainte de-a merge să pozez, beam o ceașcă de cafea; afară de asta, Cézanne mă supraveghea și dacă i se părea că dau vreun semn de oboseală premergător somnului, avea un fel de-a mă privi care mă făcea să-mi reiau poziția ca un înger — vreau să spun ca un măr, căci mărul nu se mișcă.

Pozam dimineața de la opt pînă la unsprezece și jumătate. Cînd soseam, Cézanne închidea Le Pélerin [1] sau la Croix [2], lectura lui preferată.

[1], [2] Periodice franceze.

Atelierul din strada Hégésippe-Moreau era și mai simplu aranjat decît cel de la Aix. Cîteva reproduceri după Forain, tăiate din ziare, alcătuiau fondul colecției pariziene a maestrului. Ceea ce Cézanne numea Veronezii, Rubenșii, Signorellii și Delacroix ai lui, adică niște poze « doi la franc » despre care am mai vorbit, rămăsese la Aix. I-am spus într-o zi lui Cézanne c-ar putea să cumpere niște reproduceri foarte frumoase de la Braun. Mi-a răspuns : « Braun vinde muzeelor ». I se părea un lux de nabab să cumpere ceva de la un furnisor al muzeelor.

Nu mă pot felicita că l-am îndemnat pe Cézanne să pună pe pereți cîteva opere de-ale lui. A pus douăsprezece acuarele ; dar, într-o zi cînd nu-i reușea o natură moartă, după ce a-njurat, după ce a dat dracului Divinitatea și pe el însuși, deodată a deschis ușa sobei, a smuls acuarelele de pe pereți, și le-a zvîrlit în foc ! Le-am văzut cum ardeau ; potolit, pictorul a luat iar paleta în mînă.

Cînd se așeza la lucru, cu penelul ridicat, Cézanne mă privea cu ochii ficși și-un pic cam aspri. Uneori părea neliniștit ; îl auzeam cum mormăie furios printre dinți : « Ce forță la Dominique [1] ăsta ! » ; apoi, dînd o dată cu pensula pe pînză și trăgîndu-se un pas înapoi ca să-și dea seama de efect : « Da' ce plicticos e ».

În fiecare după amiază, Cézanne desena la Luvru sau la Trocadero, după maeștri. Cîteodată, pe la cinci, se-ntîmpla să se-abată cîteva minute pe la mine, spunîndu-mi radios : « Domnule Vollard, am să-ți dau o veste bună : sînt destul de mulțumit de studiul pe care l-am făcut mai adineauri ; dacă mîine e senin, cred c-am să lucrez bine ! » Cînd ziua era pe sfîrșite, asta era principala lui preocupare : cum are să fie timpul a doua zi. Fiindcă se culca seara devreme de tot, uneori se trezea pe la miezul nopții. Bîntuit de ideea lui fixă, deschidea fereastra. După ce-și lua grija, înainte de-a se urca iar în pat, se ducea cu o lumînare în mînă să se mai uite o dată la studiul în lucru. Dacă era mulțumit, își trezea soția ca să aibă cu cine să se bucure. Și ca s-o despăgubească de deranj, o invita să joace o partidă de dame.

Dar, pentru ca ședința de lucru să aibă șanse, nu era deajuns ca studiul la Luvru să-l mulțumească și cerul să fie senin : mai erau necesare și alte condiții ; mai ales să fie liniște la « fabrica de pistoane ». Cézanne botezase astfel un ascensor de prin vecini. M-am ferit să-i spun că dacă zgomotul înceta însemna că ascensorul era în reparație ; îl lăsam să tragă nădejde că oamenii aceia aveau să dea faliment într-o bună zi ; într-adevăr, ascensorul se oprea de multe ori și Cézanne era convins că pistoanele tăceau cînd nu prea mergea vînzarea.

Un alt zgomot insuportabil pentru Cézanne era lătratul cîinilor. Era un cîine prin vecini care-și încerca și el cîteodată glasul ; ce e drept nu prea tare ; pentru sunetele care nu-i plăceau, Cézanne avea un auz extrem de fin [2]. Într-o dimineață, abia sosesc, și vine la mine grozav de vesel : « Ce om de ispravă e Lépine [3] ăsta ! A dat ordin să fie închiși toți cîinii : am citit în *La Croix* ».

Am avut în felul ăsta cîteva ședințe bune : cerul era senin și, printr-o întîmplare fericită, cîinele și « fabrica de pistoane » nu făceau gălăgie; dar într-o zi, cînd Cézanne îmi repeta : « Ce om de ispravă e Lépine ăsta ! » numai ce auzim ham, ham ! A scăpat numaidecît paleta, strigînd descurajat : « Potaia ! a fugit ! »

Puțină lume l-a văzut pe Cézanne lucrînd ; nu putea suporta să-l privești cînd era la șevalet. Pentru cine nu l-a văzut pictînd, e greu să-și închipuie cît de-ncet și de greu lucra uneori. În portretul meu, pe mînă, sînt două puncte unde se vede pînza. I-am atras atenția lui Cézanne : « Dacă ședința de după amiază de la Luvru îmi reușește, poate că mîine am să găsesc culoarea potrivită cu care să astup găurile astea. Trebuie

[1] Dominique Ingres.
[2] Cézanne nu avea auzul bun.
[3] Prefect de poliție pe vremea aceea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din Ro

să-nţelegi, domnule Vollard, că dacă aş pune acolo ceva la-ntîmplare, aş fi obligat să refac tot tabloul începînd de la locul ăsta ! » Dacă te gîndeşti că pozasem de o sută cincisprezece ori, perspectiva ca tabloul să fie refăcut mă speria !

În timpul cît mi-a făcut mie portretul, Cézanne lucra şi la un tablou cu *Nuduri* [1], început în 1895, la care avea să muncească pînă la sfîrşitul vieţii.

Pentru compoziţiile cu nuduri, pictorul folosea desene după natură făcute pe vremuri la atelierul Suisse ; în rest făcea apel la amintirile lui din muzee.

Visul lui era ca modelele să-i pozeze goale în aer liber ; dar era irealizabil dintr-o mulţime de motive, printre care cel mai important: femeile, chiar îmbrăcate, îl intimidau. Nu făcea excepţie decît o servitoare pe care o avusese altădată la Jas de Bouffan [2], femeie bătrînă, cu obrazul din topor, despre care îi spunea lui Zola cu admiraţie : « Ce zici, nu-ţi place? Parcă e un bărbat ! »

Care nu mi-a fost mirarea cînd într-o zi m-a anunţat că avea de gînd să pună o femeie să-i pozeze goală ! « Cum, domnule Cézanne, n-am putut să nu exclam, o femeie goală? » — « O ! domnule Vollard, am să iau o mîrţoagă bătrînă ! »

De altfel a găsit-o pe cinste, şi după ce a folosit-o pentru un studiu de nud, i-a făcut, de data asta îmbrăcată, şi două portrete, care te duc cu gîndul la rudele sărace din cărţile lui Balzac.

Cézanne mi-a mărturisit că-i plăcea mult mai puţin să-i pozeze « cămila » asta decît să-i pozez eu. « E din ce în ce mai greu să lucrezi cu model-femeie ! îmi explica el. Şi cu toate astea plătesc scump şedinţa : cam patru franci, cu douăzeci de centime mai mult decît în 1870. Ei ! dac-aş putea să-ţi fac portretul ! » Speranţa sa era mereu aceeaşi : Salonul lui Bouguereau, în aşteptarea Luvrului, pe care-l considera singurul loc demn de arta lui.

. . . .

Auzisem că Cézanne făcea din model un sclav : am simţit-o pe pielea mea. De cînd punea penelul pe pînză pînă la sfîrşitul şedinţei, se folosea de model ca de o simplă natură moartă. Îi plăcea foarte mult să picteze portrete. « Reuşita în artă e figura » spunea el. N-a pictat multe portrete fiindcă era dificil să găsească modele atît de maleabile ca mine. Aşa că după ce şi-a făcut portretul şi şi-a pictat de foarte multe ori soţia şi cîţiva prieteni binevoitori (la vremea aceea, pe cînd Zola credea în Cézanne, viitorul romancier a consimţit să-i pozeze pentru nuduri) a ajuns să picteze de preferinţă mere şi, încă şi mai bucuros, flori — ele nu putrezeau — fiindcă le cumpăra de hîrtie. Numai că « afurisitele astea pîn' la urmă-şi schimbă culoarea ! » În unele momente de exasperare împotriva maliţiei lucrurilor, se-ntîmpla ca Cézanne să ajungă să se mulţumească cu imaginile din *Le Magasin Pittoresque*, din care avea cîteva tomuri, sau chiar cu jurnalele de modă ale soră-si. Pe urmă n-avea decît să « spere » vreme senină, să se teamă de lătratul cînilor, de «fabrica de pistoane» şi de alte neajunsuri de acest fel.

În româneşte de ILEANA VULPESCU

[1] E vorba de tabloul *Les grandes baigneuses*.
[2] Proprietatea lui Cézanne.

ANNA AHMATOVA

Modigliani

Îi cred cu uşurinţă pe martorii care descriu un om diferit de cel pe care l-am cunoscut eu. Într-adevăr, eu n-am avut prilejul să văd decît un aspect al personalităţii lui Modigliani — aspectul radios. Eram pentru el o necunoscută, o femeie de douăzeci de ani, fără îndoială deajuns de enigmatică, în sfîrşit, o străină. Dar, cînd ne-am reîntîlnit în 1911, eu însămi am putut constata o mare schimbare. Era mai sumbru. Părea zdrobit.

În 1910 l-am văzut foarte rar. Totuşi, am primit scrisori de la el toată iarna care-a urmat. Nu-mi spusese că făcea versuri. Astăzi, cred că a fost surprins mai ales de darul meu de-a citi gîndurile altuia, de-a ghici visele şi de alte talente de societate, cu care cunoştinţele mele apropiate se obişnuiseră de mult. Repeta într-una: « Există o comunicare ! » Spunea adesea: « Şi numai dumneata poţi realiza asta ».

Fără îndoială, un adevăr esenţial ne scăpa şi unuia, şi celuilalt; ce se petrecea atunci reprezenta pentru noi preistoria vieţii noastre: a lui care a fost aşa de scurtă, a mea care este atît de lungă. Suflul artei nu calcinase şi nu transformase încă existenţele noastre şi aceste momente au fost pesemne ora lucidă şi proaspătă care precede zorile. Dar viitorul, se ştie, îşi flutură umbra cu mult înainte de-a apărea. Viitorul bătea la fereastră, se pitea îndărătul lampadarelor, străbătea visurile şi ne înspăimînta cu ameninţarea acestui teribil Paris baudelairian tupilat împrejur. Partea divină din Modigliani nu era decît o scînteie care licărea în nu ştiu ce tenebre. Nu semăna cu nimeni pe lume. Glasul său a rămas pentru totdeauna săpat în amintirea mea. Cînd l-am cunoscut era sărac lipit şi nu pricepeam din ce trăieşte. Ca artist era cu desăvîrşire necunoscut.

Locuia atunci, în 1911, în Fundătura Falguière. Era atît de lipsit de bani încît la Luxembourg ne aşezam întotdeauna pe cîte o bancă, şi nu pe scaunele pentru care se plătea. Nu se plîngea niciodată nici de sărăcia sa strigătoare, şi nici de faptul la fel de strigător că nimeni nu-l aprecia. O singură dată numai, în 1911, mi-a mărturisit că iarna trecută fusese atît de aspră pentru el că nu mai izbutea nici măcar să se gîndească la ceea ce îl pasiona mai mult.

Îmi părea împrejmuit de un inel opac de solitudine. Nu-mi amintesc să fi schimbat vreodată un salut cu cineva la Luxembourg sau în Cartierul Latin. Şi totuşi, toată lumea se cunoştea de bine de rău. Niciodată n-a pronunţat în faţa mea numele vreunui prieten sau al vreunui artist pe care l-ar fi cunoscut. Şi niciodată n-a făcut vreo glumă. Nu l-am văzut niciodată beat. Nu mirosea a vin. Fără îndoială, s-a apucat de băutură mai tîrziu; în schimb haşişul începuse să figureze în cuvintele sale. Nu i se ştia pe atunci nici o prietenă şi nici o iubită. Nu făcea istorisiri romanţate ale iubirilor sale trecute cum, din păcate, facem cu toţii! Cu mine nu vorbea despre nimic terestru. Era politicos, de o politeţe care nu ţinea de bunele maniere, ci de nobleţea sufletului. Se ocupa pe atunci de sculptură şi lucra în curticica ce ţinea de atelierul său. În fundătura pustie răsunau izbiturile sale de ciocan. Pe pereţii atelierului său atîrnau tablouri de-o lungime neverosimilă. Astăzi mi se pare că se întindeau din plafon pînă în podea. Nu le-am văzut niciodată reproduse şi mă întreb dacă au fost păstrate.

Îşi numea sculptura « lucrul acela » şi cred că lucrările sale au fost expuse la Salonul Independenţilor în 1911. Deşi mă rugase să vin la expoziţie, nu s-a apropiat de mine cînd

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din Ro

m-a văzut, pentru că nu eram singură, ci înconjurată de prieteni. Fotografia sculpturii pe care mi-a dăruit-o a dispărut ca atîtea alte lucruri pe care le-am pierdut.

În timpul acela, visul lui Modigliani era Egiptul. La Luvru, mă ducea la departamentul egiptean şi-mi spunea că « restul » nu merită atenţie. Mă desena cu o pieptănătură ca cea pe care o purtau reginele şi dansatoarele din Egipt. Părea cucerit cu desăvîrşire de această mare artă. Pare-se că Egiptul a fost ultima sa pasiune. La scurtă vreme după aceea deveni atît de profund original încît, privindu-i pînzele, nu mai simţi dorinţa să-ţi aminteşti de nici un stil şi de nici un artist, oricare ar fi el. Acum, această perioadă a lui Modigliani este numită perioada neagră.

Referindu-se la mărgelele mele africane, spunea: « Giuvaerurile trebuie să fie sălbatice! », şi cînd mă împodobeam cu ele îmi făcea portretul. Mă ducea să văd « vechiul Paris din spatele Panthéonului », noaptea, la lumina lunii. Cunoştea bine oraşul. Cu toate acestea, o dată ne-am rătăcit. Mi-a spus: « Uitasem că există o insulă la mijloc » (Insula Saint-Louis). El este acela care mi-a arătat adevăratul Paris.

Vorbind despre Venus din Milo îmi spunea că femeile care au o frumuseţe adevărată şi care merită să fie pictate sau sculptate, par întotdeauna greoaie îmbrăcate în rochie.

Cînd ploua, şi la Paris ploua des, Modigliani se plimba cu o imensă umbrelă, neagră şi foarte veche. Uneori, la adăpostul acestei umbrele, rămîneam aşezaţi în grădina Luxembourgului, sub ploaia caldă de vară. Lîngă noi dormita bătrînul palat în stil italian. Recitam din Verlaine pe două voci şi eram fericiţi cînd vedeam că reţinusem aceleaşi pasaje.

Am citit în nu ştiu ce monografie americană că Modigliani a suferit foarte probabil înrîurirea unei anumite Béatrice X., care-l numea « mărgăritar şi purceluş » şi că-i datora acestei doamne o parte din cultura sa. Pot depune mărturie că Amedeo era foarte cultivat cu mult înainte de-a o cunoaşte pe Béatrice X., adică începînd din 1910, şi mă îndoiesc profund că o femeie care numeşte astfel un mare artist poate avea vreo influenţă binefăcătoare asupra cuiva.

Primul străin care a văzut la mine portretul lui Modigliani, în 1945, a folosit despre acest desen cuvinte « de care nu pot să-mi amintesc şi pe care nu le pot uita », cum spunea un poet celebru referindu-se la cu totul altceva.

Generaţia dinaintea noastră contempla în grădina Luxembourg aleea pe care o folosea Verlaine cînd, înconjurat de-o droaie de admiratori, venea din cafeneaua unde întîrzia în fiecare zi, îndreptîndu-se spre restaurantul la care dejuna. În 1911, pe această alee păşea nu Verlaine, ci un domn foarte înalt, cu joben pe cap, îmbrăcat într-un pardesiu impecabil şi decorat cu panglica Legiunii de onoare, şi trecătorii murmurau: « Henri de Régnier ».

Pentru Modigliani şi pentru mine, acest nume nu însemna nimic. Despre Anatole France, Modigliani nu voia să audă. Această atitudine era aceea a parizienilor cultivaţi şi a fost fericit să afle că nici mie nu-mi plăcea acest scriitor. La Luxembourg nu rămăsese din Verlaine decît statuia înălţată în memoria sa şi care fusese inaugurată în anul acela. Despre Hugo, Modigliani nu mi-a spus decît: « Hugo! Sună declamatoriu ».

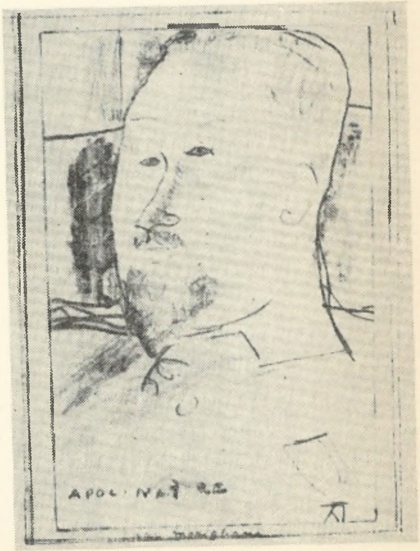
O dată, fără îndoială, din pricina unei neînţelegeri, nu l-am găsit pe Modigliani acasă, cînd am trecut să-l iau. Am hotărît să-l aştept cîteva minute. Aveam braţele încărcate cu trandafiri roşii. Deasupra uşii închise, fereastra atelierului rămăsese deschisă. Neavînd încotro, m-am apucat să arunc trandafirii în atelier. Fiindcă Modigliani nu se întorcea, am plecat.

Cînd ne-am întîlnit, mi-a povestit cît de surprins a fost că am putut pătrunde în cameră cînd el avea cheia în buzunar. I-am explicat ce făcusem. « E cu neputinţă, zăceau culcate atît de frumos ».

Lui Modigliani îi plăcea să hoinărească noaptea prin Paris; adeseori, auzindu-i paşii răsunînd în liniştea străzii adormite, mă apropiam de geam şi prin deschizătura oblonului, îi urmăream umbra care îşi încetinea mersul cînd ajungea sub ferestrele mele.

Parisul de atunci a fost numit « Vechiul Paris », şi, începînd din anii '20, « Parisul dinainte de război ». Trăsurile erau numeroase. Surugiii îşi aveau bistrourile lor, poreclite « Rendez-vous des cochers »[1] şi tinerii mei contemporani care aveau să cadă curînd pe Marna şi la Verdun trăiau încă. Cu excepţia lui Modigliani, toţi pictorii de stînga începuseră să fie cunoscuţi. Picasso era la fel de celebru ca şi astăzi, doar că pe atunci se spunea: « Picasso şi Braque ». Ida Rubinstein dansa în Salomeea şi în timpul acesta prindea rădăcini eleganta tradiţie a baletelor ruse ale lui Diaghilev, Stravinski, Nijinski, Pavlova, Krassavina, Bakst. Astăzi ştim că destinul lui Stravinski n-a rămas legat de anii dinainte de război, şi că opera sa a devenit cea mai înaltă expresie muzicală a spiritului secolului al XX-lea.

[1] «Locul de întîlnire al vizitiilor» — n.t.



MODIGLIANI: Apollinaire

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din Ro

O ignoram însă la 20 iunie 1910 cînd s-a jucat Pasărea de foc, *şi la 13 iunie 1911 cînd Diaghilev prezenta* Petruşka *în regia lui Fokin.*

Brăzdarea corpului viu al Parisului de către noile bulevarde (pe care a descris-o Zola) nu era încă terminată (bulevardul Raspail). Verner, un prieten al lui Edison, îmi arătă într-o zi doi comeseni în taverna Panthéonului: « Iată-i pe social-democraţii voştri — ici bolşevicii, colo menşevicii ». Cu mai mult sau mai puţin succes, femeile purtau cînd fuste-pantalon, cînd fuste excesiv de strîmte. Poezia fusese abandonată şi se cumpăra numai din pricina ilustraţiilor făcute de pictori mai mult sau mai puţin celebri. Din momentul acela, am înţeles că pictura pariziană devorase poezia franceză.

René Ghil era apostolul unei «poezii ştiinţifice», şi pretinşii lui discipoli îi făceau vizite maestrului fără nici o plăcere.

Biserica catolică o canoniza pe Ioana D'Arc:

Et Jehanne la bonne Lorraine
Qu-Anglais brûlèrent à Rouen.

Mă gîndeam la aceste versuri din nemuritoarea baladă privind statuetele proaspetei sfinte. Erau de un gust dubios şi ele începuseră să se vîndă în magazinele cu lucruri bisericeşti.

Un lucrător italian fură Gioconda *lui Leonardo pentru a o înapoia patriei sale şi mie, care mă întorsesem în Rusia, mi se părea că am fost ultima care am văzut-o.*

Modigliani regreta foarte mult că nu putea să-mi citească versurile, crezînd că în ele erau ascunse minuni, în timp ce era vorba numai de primele şi timidele mele încercări (de pildă cele apărute în 1911 în Apollon*). În ce priveşte pictura reprodusă în revista noastră* (Lumea artei), *Modigliani rîdea cu hohote de ea.*

Am fost foarte mirată să-l văd pe Modigliani găsind frumos un bărbat cunoscut pentru urîţenia sa. . . Din momentul acela am înţeles că Modigliani vedea orice lucru altfel decît noi. Tot ce la Paris era socotit la modă sau modern, şi era calificat cu epitetele cele mai nobile, Modigliani nici măcar nu remarca.

Nu mă desena în aer liber, ci în atelierul său şi-mi dăruia toate aceste desene. Au fost şaisprezece; mi-a cerut să le înrămez şi să le atîrn pe pereţii camerei mele de la Ţarskoe Seló. Au pierit în casa din Ţarskoe Seló în timpul primilor ani de după revoluţie. Singurul care a rămas este acela unde se ghiceşte mai puţin decît în toate celelalte ce vor deveni nudurile lui Modigliani.

Discutam împreună mai ales despre poezie. Ştiam amîndoi pe dinafară multe versuri din poezia franceză: de Baudelaire, Laforgue, Mallarmé, Verlaine.

Puţin mai tîrziu, l-am cunoscut pe Alexandr Tichler. Ca şi Modigliani, iubea şi înţelegea poezia. Este un lucru atît de rar la pictori !

Modigliani nu mi-a citit niciodată din Dante, fără îndoială pentru că nu ştiam încă limba italiană.

Într-o zi, îmi mărturisi: « Am uitat să-ţi spun că sînt evreu ». Că era născut lîngă Livorno mi-o spusese imediat şi, de asemenea, că avea douăzeci şi patru de ani în timp ce, de fapt, avea douăzeci şi şase !

Îmi spunea că-l interesează aviatorii, dar cînd a făcut cunoştinţă cu ei a fost decepţionat. Nu erau decît sportmani. *La ce, oare, se aştepta ?*

Primele aeroplane uşoare şi asemănătoare cu nişte etajere se roteau deasupra contemporanului meu ruginit şi cu picioare strîmbe: Turnul Eiffel (sînt născută în 1889*). Îmi părea un sfeşnic uitat de un uriaş în mijlocul unei capitale de pitici. Dar imaginea aminteşte prea mult pe Guliver şi voiajurile sale.*

În timpul acesta, vuia furtuna cubismului, acest cubism care tocmai ieşise biruitor şi care rămînea atît de străin lui Modigliani.

Chagall îşi adusese la Paris Vitebskul fermecat, şi pe bulevarde se plimba un tînăr necunoscut, Charlie Chaplin, a cărui stea nu răsărise încă. Marele Mut, cum era numit atunci cinematograful, tăcea cu multă elocinţă.

În timpul acesta, departe în nord, în Rusia, mureau Tolstoi, Vrubel, Komissarjevskaia. Simboliştii se declaraseră în criză şi Blok proorocea:

O, dacă aţi cunoaşte, copii neştiutori,
Tenebrele şi frigul din zilele de mîine !

Cele trei balene pe care se reazemă secolul XX — Proust, Joyce şi Kafka — nu existau atunci ca mituri, ci erau oameni vii.

De-a lungul anilor care urmară, cînd, în convingerea mea că un om de-o calitate atît de rară trebuie să devină ilustru, întrebam despre Modigliani pe oamenii care se întorceau de la Paris, obţineam întotdeauna acelaşi răspuns: « Nu ştim, nu-l cunoaştem ! »

O singură dată numai, atunci cînd ne-am dus împreună, pentru ultima oară, să facem o vizită fiului nostru la Bejeţk (în mai 1918) şi am pomenit numele lui Modigliani, Gumiliov mi-a spus că e « un monstru alcoolic » sau ceva asemănător, povestindu-mi că se certaseră pentru că, la o petrecere, Gumiliov vorbise ruseşte şi Modigliani protestase. Şi unul, ca şi celălalt, mai avea atunci de trăit doar vreo trei ani.

Modigliani dispreţuia călătoriile. Spunea că voiajurile sînt un succedaneu al acţiunii veritabile.

Cîntecele lui Maldoror *nu-i părăseau buzunarul. Cartea aceasta era pe atunci o raritate. Modigliani povestea cum se dusese la biserica rusă ca să asiste la slujba de Paşti, fiindcă îi plăceau ceremoniile şi pompa lor. Şi cum un domn foarte important, făcînd parte fără îndoială din ambasada noastră, i-a dat sărutul pascal. Cred că Modigliani n-a înţeles prea bine ce însemna acest gest.*

Am crezut multă vreme că n-o să mai aud vorbindu-se despre el. . . Dar s-a adeverit contrariul.

La începuturile N.E.P.-ului, eram membră în comitetul de conducere al Uniunii Scriitorilor. Ne întruneam în general în cabinetul lui Alexandr Tihonov. Legăturile poştale cu străinătatea fuseseră restabilite şi Tihonov primea multe reviste şi cărţi din afară. La una din aceste reuniuni, îmi întinse nu ştiu ce revistă de artă din Paris. O deschisei. Văzui fotografia lui Modigliani. . . O cruce. . . Un articol amplu, tip necrolog; aflai prin acest articol că el este unul din marii artişti ai secolului XX (ţin minte că era comparat cu Botticelli) şi că în limbile engleză şi italiană au şi apărut monografii despre opera sa. Mai tîrziu, în anii '30, Ehrenburg, care i-a dedicat lui Modigliani poeme, mi-a povestit multe lucruri despre artist, pe care-l cunoscuse la Paris puţin timp după mine. Şi am citit De la Montmartre la Cartierul Latin *a lui Carco; în acest roman răuvoitor, autorul prezintă un personaj care este în acelaşi timp Modigliani şi Utrillo. Pot să-l asigur pe cititor că acest hibrid nu seamănă întru nimic cu Modigliani din anii 1910—1911, şi că fapta lui Carco este josnică.*

Recent, Modigliani a devenit eroul unui film de-ajuns de vulgar: Montparnasse 17. *Toate aceste m-au umplut de amărăciune.*

În româneşte de MADELEINE FORTUNESCU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din Ro

ILYA EHRENBURG

Fernand Léger

Fernand Léger veni de pe front în obişnuita permisie de şase zile şi-mi arătă desenele pe care le-a făcut în tranşee. Nu sînt critic de artă şi nici nu scriu o carte despre artă, vreau pur şi simplu, aruncînd o privire înapoi să descifrez viitorul. Voi cita acum ceea ce scrisesem în 1916 despre desenele de război ale lui Léger; nu este aprecierea unui istoric al artei, ci mărturia unui contemporan: « Léger a adus cu el de pe front numeroase desene; a desenat în clipele lui de odihnă, în bordee, uneori în tranşee. Sînt printre ele unele care poartă urmele stropilor de ploaie, altele sînt rupte, aproape toate sînt pe hîrtie groasă de împachetat. Nişte desene ciudate, misterioase. Da, n-am văzut niciodată ceea ce a desenat el, dar mi se pare că am văzut tocmai aceste lucruri şi numai aceste lucruri. Léger aderă la cubism, uneori este schematic, alteori ne ameninţă cu distrugerea a tot ceea ce vedem, dar am în faţa ochilor chipul războiului. Desenele lui nu au nimic personal, nu există nici măcar nemţi sau francezi, sînt pur şi simplu oameni. Sau poate că nu există nici oameni, oamenii sînt subordonaţi maşinii. Soldaţi cu căşti, crupe de cai, coşurile bucătăriilor de campanie, roţile tunurilor — toate acestea sînt detalii ale unui mecanism. Nu există culori. Şi tunurile, şi chipurile soldaţilor îşi pierd culoarea în război. Linii drepte, suprafeţe plane, desene asemănătoare celor tehnice, lipsite de orice arbitrar, de orice incorectitudine atractivă. Războiul nu îngăduie visuri. Este o uzină bine utilată pentru distrugerea omenirii. Aceste pagini sînt nişte frînturi de planuri, executate de un normand blînd care este Fernand Léger ».

Mi-amintesc de o seară. Şedeam la « Rotonde », Léger avea chef de vorbă, dar cafeneaua se închidea în timpul războiului la ora zece seara. Cumpărarăm nişte sticle cu vin şi pornirăm spre atelierul lui; prima lui nevastă, Jeanne, o femeie frumuşică, ce rîdea mereu, sporovăia vesel. Ea aduse cîteva pahare şi cutii cu conserve. Deodată Léger se întunecă: îşi aminti cum deschisese nişte cutii de conserve cu o baionetă murdară de sînge. După ce sorbi puţin vin roşu, se învioră şi începu să povestească: « Acolo am întîlnit oameni adevăraţi. Pe cine cunoscusem înainte de război? Pe Apollinaire, pe Arhipenko, pe Cendrars, pe Picasso, pe Modi, pe Max, pe tine. Acolo însă am văzut oameni obişnuiţi. Oamenii aceştia chiar la vorbă sînt altfel. Închipuie-ţi, cînd le-am spus că sînt pictor, au crezut că sînt zugrav. Cu aşa ceva te poţi mîndri. Asta nu-i ,,Rotonde" ».

Mai tîrziu, Léger avea obiceiul să spună că războiul a fost un eveniment hotărîtor în viaţa lui, care l-a ajutat să se găsească pe sine însuşi; spunea chiar că numai după război a început să creeze în mod independent.

Făcusem cunoştinţă cu Léger cu mult înainte de începutul războiului; pe atunci locuia încă în « La Ruche » alături de Chagall şi Arhipenko. Era perioada de înflorire a cubismului, a cărui înrîurire era atît de mare, încît chiar Chagall, acest poet al tîrguşoarelor bieloruse, care împrumutase mult de la zugravii de firme pentru frizerii sau pentru prăvălioare de fructe, stătu şi el în cumpănă, un timp.

Pe vremea aceea Léger era prieten cu sculptorul Arhipenko care devenise şi el cubist. Gleizes, Metzinjer explicau semnificaţia filosofică şi estetică a cubismului, vorbeau despre adîncirea lui Cézanne, despre necesitatea de a descompune formele. Cînd îl întrebam pe Arhipenko de ce femeile au la el feţe pătrate, el zîmbea şi răspundea: « Hm. . . tocmai de aceea. . . » Într-o noapte, am rămas în atelierul lui, după ce băusem prea mult rachiu de cidru. Mă trezii din cauza razelor de soare care inundau atelierul. Arhipenko dormea dus. Nu voiam să-l trezesc şi cum zăceam culcat pe podea, mă apucai să examinez statuile. Mi se părură toate nişte hibride, ai fi zis că dracul se cununase cu maşina de cusut. O ştersei pe furiş în stradă şi mă bucurai grozav întîlnind un telal care cotrobăia într-o ladă cu gunoi. Cubismul mă şi atrăgea, dar mă şi înspăimînta.

La data aceea, Léger era un cubist convins. Îi compar lucrările din 1913 cu cele din 1918 şi, după părerea mea, nu există ruptură între ele. În general, în creaţia lui Léger nu au existat cotituri bruşte. Omul acesta era foarte credincios sieşi, niciodată nu-şi repudia trecutul; îşi preţuia vechii prieteni. În 1913 a închiriat un atelier pe strada Notre-Dame-des Champs; a lucrat acolo timp de aproape patruzeci de ani.

Spunea că pe front a întîlnit oameni adevăraţi, s-a împrietenit cu ei, dar în desenele lui aceşti oameni aduc cu piesele unei maşini înspăimîntătoare.

Léger nu semăna cu propria lui pictură, după cum nu semăna nici cu clienţii obişnuiţi ai « Rotondei ». Înfăţişarea sa avea ceva înrudit cu natura; se vede că se făcea simţită originea, copilăria, Normandia înverzită, merii, vacile, familia ţărănească. Léger avea mîinile mari, era înalt, cu oase late, cu mişcări domoale. Mie mi se părea a fi o sculptură, dar nu din piatră, ci din lemn cald, viu.

Îl înrudea cu ceilalţi pictori care frecventau « Rotonde » ura faţă de ipocrizie, de împopoţonare, de împodobirea caselor învechite şi îmbîcsite. Dar în sufletul lui

@Asociatia Ziaristilor Independenti din R

nu ardea focul acela aspru, distrugător, pe care îl simțeai în privirea iute a tînărului Picasso. În tinerețe Léger năzuise să construiască și nu să distrugă. A trăit 75 de ani și biografia lui nu cunoaște cataclisme, ci numai succesiunea anotimpurilor și o muncă continuă, o muncă plină de însuflețire.

Unii clienți ai « Rotondei » au primit cu entuziasm Revoluția din Octombrie, considerînd-o o stihie a distrugerii. Dar aflînd, mai tîrziu, că în Rusia copiii continuă să învețe tabla înmulțirii, iar pictorii de orientare academică sînt sprijiniți, « bolșevizanții » de ieri (așa îi numeau ziarele pe simpatizanții revoluției) se transformară în adversari ai comunismului. Léger era un om de altă formație și de alt calibru. El a salutat Revoluția din Octombrie ca pe un început în construirea unei societăți noi, nu s-a dezis niciodată de convingerile sale și a murit comunist.

A murit subit. Cu un an înaintea morții sale i-am vizitat atelierul. Mi-a arătat noile sale lucrări, părea sănătos și plin de viață. A muncit pînă în ultima clipă și s-a prăbușit ca un copac uriaș, încă verde.

Maiakovski, care-l vizitase în 1922, scria: « Léger, un pictor despre care renumiții cunoscători ai artei franceze vorbesc cu oarecare dispreț, a produs asupra mea impresia cea mai puternică și cea mai plăcută. E lat în umeri, solid, un adevărat artist-muncitor care-și consideră munca nu ca un har dumnezeiesc, ci ca un meșteșug interesant, necesar deopotrivă cu alte meșteșuguri ale vieții ».

Era perioada « Lef »-ului, a constructivismului cînd oamenii vroiau să pună capăt poeziei cu ajutorul versurilor. Am să povestesc în volumul următor al cărții mele despre tragicul duel al lui Maiakovski cu arta. Léger reuși să reziste, avea picioare neobișnuit de puternice, o minte ageră și mult bun simț. Cînd ajungeam la culmea exasperării, mă duceam la Léger sau, dacă nu-l găseam la Paris, mă gîndeam la el: vitalitatea lui ajuta și pe alții să trăiască.

Nu știu cine sînt « faimoșii cunoscători » care i-au vorbit lui Maiakovski cu dispreț despre lucrările lui Léger. Spre deosebire de alți vizitatori ai « Rotondei », Léger a găsit de timpuriu prețuitori ai artei sale. În 1912 el semnase deja un contract cu un achizitor de tablouri. Desigur și-a avut și el drama sa, ca pictor, dar alta decît a lui Modigliani sau Sutin. Pînzele lui Léger le cumpărau amatorii de pictură, iar el visa să facă fresce, să modeleze ceramică, să lucreze împreună cu arhitecții, visa o artă pentru cei mulți. Cu ani de zile înainte de *Esprit nouveau* a lui Corbusier, cu mulți ani înainte de *Lef*, el vorbise despre arta legată de industrializare.

Totuși, spre deosebire de *Lef*, Léger recunoștea artei o importanță de sine stătătoare. În 1922, răspunzînd la o anchetă a revistei *Obiectul*, el scria: «Un artist de proastă calitate copiază obiectul și rămîne la faza de similitudine. Un artist de bună calitate înfățișează obiectul și se află în stadiu de echivalență. . . Eu sînt pictor și socot că este un nonsens să redau pe o suprafață plană volume. De aceea am părăsit obiectele și am luat în mînă creionul. . . »

În 1921 am scris o carte « Și totuși se învîrtește » în care lăudam mașinile, arhitectura industrială, constructivismul. Coperta era desenată de Léger. Am încercat să recitesc astăzi această carte și multe lucruri mi s-au părut ridicole, dacă nu chiar stupide. Sinuos a mai fost drumul vieții mele! Calea pe care a mers el a fost, însă, dreaptă, desenul din 1921 este legat nu numai de lucrările de tinerețe, dar și de cele din ultimii ani ai vieții.

Drama vieții sale consta în aceea că în fața lui se întindeau pereții saloanelor pe care cunoscătorii îi atîrnau pînzele, în timp ce zidurile noilor construcții sociale el nu reuși să le găsească pînă la sfîrșitul vieții sale.

Léger socotea că estetica modernă este legată de mașinism. El afirma că în zilele noastre linia este mai importantă decît culoarea. Îi plăcea peisajul industrial. Spunea de multe ori că arta, de la Shakespeare și pînă la Chaplin, trăiește din contraste.

FERNAND LÉGER: Circul ▶

Am impresia că există un contrast profund între lirismul, umanismul, blîndețea lui Léger și convingerile sale artistice. Oamenii pe care-i înfățișează pînzele sale par adesea niște roboți, în timp ce el ura societatea care transformă pe om în mașină.

Încă în vremuri depărtate, înainte de primul război mondial, Léger mă întreba mirat: « La ce bun te duci la muzee? Ești un poet tînăr, admiră mai bine avioanele, sportivii, uzinele, acrobații de la circ. . . » Era un patriot înflăcărat al epocii sale și mulți critici îl numesc cel mai modern dintre artiștii de la mijlocul secolului XX. Poate că am îmbătrînit, poate că, dimpotrivă, a doua jumătate a veacului nostru nu seamănă cu anii în care s-a format Léger — nu știu; dar eu astăzi, nu prețuiesc în artă mașina, ci acel element unic, original, viu care face să se deosebească un copac de altul.

În românește de TATIANA NICOLESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

MARC CHAGALL

Viaţa mea

Vara, cînd copiii bogătaşilor plecau în vacanţă, maică-mea îmi spunea înduioşat:

« Ştii ce, băieţaş, dacă vrei, du-te şi tu pe vreo două săptămîni la Lizono, la bunicu'. »

O mahala ca în cărţile cu poze.

Iată-mă, iarăşi, acolo.

Toate casele sînt pe locul lor; şi micul fluviu, şi podul, şi şoseaua. Nimic nu lipseşte. Biserica albă, voluminoasă, e şi ea acolo, în mijlocul pieţei mari.

În jurul ei localnicii, vînd rotocoale de floarea soarelui, făină, văsări

În căruţa lui, mujicul îşi face dibaci intrarea în mahala, ca şi cum ar fi trecut pe-acolo din întîmplare. Se îndreaptă în goană fie spre o poartă fie spre alta.

Un negustor levantin sau soaţa lui, veşnic cu burta la gură, i-aruncă făcînd haz:

— Hei, Ivane, luate-ar dracu' ! Pe la noi nu mai treci ? Azi nu-ţi mai trebuie nimic?

În zilele de tîrg, bisericuţa se înăbuşea de-atîta mulţime.

Mujici în căruţe, tarabe, tot soiul de mărfuri o înghesuiau din toate părţile încît ai fi zis că vor să-l izgonească dintr-însa chiar şi pe Dumnezeu.

În jur, lumea care se vînzolea, urla, duhnea. Pisicile miorlăiau, cocoşii de vînzare cloncăneau, legaţi cobză în coşurile lor. Porcii grohăiau. Mîrţoagele nechezau.

Culorile sclipitoare se răzvrăteau pe cer.

Dar către seară totul se linişte a.

Icoanele se însufleţeau, lămpile sticleau iarăşi. Vacile adormeau în grajduri horăind pe gunoi, odată cu găinile care clipeau răutăcios pe grinzi.

Negustorii, încheindu-şi socotelile, stau acum la masă, sub lumina lămpii. Fete cu ţîţele doldora, lăptoase, lîncezeau prin unghere. Ajunge să strîngi puţin între degete pentru ca o licoare albă, zaharoasă, să-ţi împroaşte obrajii.

Luna limpede, fermecată, se roteşte în spatele acoperişurilor, şi singur, eu, visător, rămîn în piaţă.

Extaziat, cu picioarele înfundate în glod, un porc străveziu s-a proţăpit în calea mea.

Sînt pe uliţă. Bornele se înclină.

Cerul e albastru cenuşiu. Copacii, depărtaţi, se apleacă.

Ce grozav ar fi să am acuma un cal !

Dar acela al bunicului nici nu-i cal. O mîrţoagă cu grumazul ţeapăn.

Îl rog fierbinte pe unghiul Neuch:

« Unchiule dragă, vreau . . . am poftă . . .

— Ce poftă?

— Să încalec mîrţoaga.

— Păi tu nu ştii, n-ai să poţi.

— Ba da, ştiu. »

Mîrţoaga stă în faţa mea, cu capul în pămînt.

Fragmente din volumul autobiografic *Ma Vie*, tradus din limba rusă de Bella Chagall. (Librairie Stock, 1931)

E tristă. Fornăie.

Surîde, poate că ierbii.

În cele din urmă, o încalec, mă caţăr pe burta ei, fără şa, fără nimic, şi ştiţi, e borţoasă.

Stau răscrăcărat, cu braţele pe sus.

Dar mîrţoaga a şi zbughit-o. Şi dus am fost, trîntit la pămînt. Aştept să mă pocnească cu copitele. Dar ea, veselă, goneşte spre cîmpuri cît o ţin puterile.

O căutăm toată seara.

Unchiul mă bombăne. Pe unde-o fi mîrţoaga?

Departe, în pădure, dăm de ea. Umblă împleticit şi-şi sună clopoţelul.

Paşnică, mestecă iarbă.

•

Într-o bună zi (altcum nici nu există), în timp ce mama, cu cociorva în mînă, băga pîinea în cuptor, m-am apropiat de ea şi, apucîndu-i cotul alb de făină, i-am spus:

« Măicuţo . . . aş vrea să mă fac pictor.

« S-a terminat, nu mai pot fi băiat de prăvălie, nici contabil. Gata. Nu degeaba am presimţit eu că are să se întîmple ceva.

« Spune şi tu, măicuţo, sînt eu om ca ceilalţi?

« Dar ce-s în stare să fac?

« Aş vrea să ajung pictor. Scapă-mă, măicuţo. Vino cu mine. Hai să mergem împreună ! Ştiu eu unde. E cineva chiar aici în oraş. Dacă mă primeşte şi termin cursurile, ies artist de-acolo. Voi fi atît de fericit !

— Ce? Pictor? Eşti nebun. Lasă-mă să vîr pîinea în cuptor. Unde te bagi; nu vezi că am pîinea aici?

— Măicuţo, nu mai pot. Haidem !

— Lasă-mă-n pace. »

În cele din urmă s-a hotărît. Vom merge la domnul Penne. Şi dacă spune el că am talent, mai vedem noi. Dar dacă nu . . .

(Tot pictor mă fac, gîndeam eu, dar pe cont propriu.)

E limpede, soarta mea se află în mîinile domnului Penne. Cel puţin, aşa a hotărît mama, şi ea e suverana casei. Tata îmi dădu cele cinci ruble, costul lunar al lecţiilor, dar le azvîrli tocmai în ogradă, de unde a trebuit să alerg să le culeg.

Îl descoperisem pe domnul Penne în clipa cînd, aflîndu-mă pe platforma tramvaiului care cobora în goană spre piaţă, o tăbliţă albă pe fond albastru îmi fură privirile: « Şcoala de pictură Penne ».

« Ah ! gîndii eu, ce oraş deştept e Witebskul nostru ! »

Pe loc am hotărît că trebuie să-l cunosc neapărat pe maestru.

De fapt, firma cu pricina era doar o inscripţie mare şi albastră, de tinichea, aidoma celor ce por fi văzute pe orice dugheană.

Într-adevăr, micile cărţi de vizită, plăcuţele prinse de poartă n-aveau nici o noimă în oraşul nostru. Nimeni nu le băga în seamă.

« Brutărie şi patiserie la Gurevici ».

« Tutun de toate sorturile ».

« Fructe şi coloniale ».

« Croitor de lux ».

« Moda la Paris ».

« Şcoala de pictură şi desen a pictorului Penne . . .

« Aşa-i comerţul ».

Dar ultima tăbliţă mi se păru ceva de pe alt tărîm.

Culoarea ei albastră e ca şi-a cerului.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din R

Şi cerul tremură în soare şi-n ploaie.

După ce am făcut sul toate desenele mele zdrenţuite, tremurînd, emoţionat, am pornit-o, însoţit de maică-mea, spre atelierul lui Penne.

Nici n-apucasem să urc scările şi eram beat de-a binelea, ameţit de mirosul culorilor şi al tablourilor. Unde te uitai, numai portrete. Soţia guvernatorului oraşului. Guvernatorul în persoană. Domnul L . . . şi doamna L . . . , baronul K . . . împreună cu baroana şi mulţi alţii. Cine-or mai fi şi ăştia?

Un atelier înţesat cu tablouri, din duşumea pînă-n tavan. Pe parchet numai vrafuri de hîrtie şi suluri. Doar tavanul e gol.

Pe tavan, pînze de păianjen şi libertate absolută.

Pe ici, pe colo sînt agăţate nişte capete greceşti de ipsos, braţe, picioare, ornamente, obiecte albe, pline de praf.

Simt instinctiv că drumul meu e altul decît al acestui artist. Dar nu ştiu care anume. N-am timp să mă gîndesc.

Vivacitatea personajelor mă surprinde.

Să fie cu putinţă?

În timp ce urc scara, ating nasurile, obrajii.

Maestrul nu-i acasă.

Am să trec sub tăcere cuvintele şi simţămintele mamei mele, care intra pentru prima oară în atelierul unui artist.

Iscodea toate cotloanele, îşi arunca privirile pe tablouri.

Pe neaşteptate, se întoarce spre mine şi, aproape implorîndu-mă, dar cu o voce desluşită şi limpede, îmi spune:

« Măi băiete, ştii . . . Vezi bine; niciodată n-ai să poţi face aşa ceva. Hai acasă.

— Să mai aşteptăm un pic, măicuţo ! »

În sinea mea şi hotărîsem că nu voi face niciodată la fel. Parcă ce, trebuie neapărat aşa?

Asta-i altceva. Dar cum? Nu ştiu.

Îl aşteptăm pe maestru. El va hotărî soarta mea.

Dumnezeule ! Şi dacă-i în toane rele, o să ne-o reteze scurt: « Toate astea nu fac două parale ».

(Orice e cu putinţă — ţin-te bine, cu sau fără mămiţica ta !)

Nimeni în atelier. Dar din cealaltă încăpere se-aude o foială. O fi desigur vreun elev de-al lui Penne.

Intrăm. Abia catadicseşte să ne arunce o privire.

« Bună ziua.

— Bună să fie. »

Călare pe un scaun, pictează un studiu. Îmi place.

Mama îl şi ia la întrebări:

« Domnule, spuneţi-mi, vă rog . . . ce afacere mai e şi asta, pictura vreau să zic, merge?

— De ! Asta nu-i dugheană, şi nici marfă . . . »

Fireşte, nici nu te puteai aştepta la un răspuns mai puţin cinic şi mai puţin vulgar. Era însă destul ca s-o convingă pe mama că ea are dreptate şi să verse în mine, puşti gîngav, cîţiva stropi de amărăciune.

Dar iată-l şi pe scumpul nostru maestru.

N-aş avea talent dacă n-aş putea să vi-l descriu.

Că era mic, n-avea nici o importanţă. În felul ăsta silueta lui abia că devenea mai intimă.

Pulpanele hainei sale atîrnă în unghiuri spre călcîie. Flutură spre stînga, spre dreapta, în sus, în jos, în timp ce lanţul ceasornicului se ţine scai de ele.

FERNAND LÉGER: Desen ▶ ▶

Ţăcălia blondă, ascuţită şi veşnic agitată traduce cînd melancolia, cînd un compliment, un bună-ziua.

Îi ieşim în întîmpinare. El salută neglijent, indiferent. (Saluţi cu luare-aminte numai guvernatorul oraşului şi pe bogătaşi.)

« Ce doriţi?

— Ştiţi, eu . . . el ar vrea grozav să se facă pictor . . . E nebun, ce mai ! Vă rog pe dumneavoastră să vă uitaţi la desenele lui . . . Dacă are talent, hai, treacă-meargă vreo cîteva lecţii, dar dacă n-are . . . Haide băiete, să mergem acasă ».

Penne nici nu clipea !

(Răule, gîndeam eu, dar clipeşte şi tu măcar o dată !)

El frunzăreşte maşinal copiile mele după ziarul *Niwa* şi mormăie:

« Da . . . Are oarecari aptitudini . . . »

Măi să fie . . . gîndeam la rîndul meu.

Mama, fireşte, nu pricepea mare lucru.

Dar pentru mine, asta era deajuns.

C-o fi, c-o păţi, am primit de la tata cuvenitele monezi de cinci ruble şi, timp de numai două luni, m-am instruit şi eu la şcoala lui Penne, din Witebsk.

Ce făceam acolo? Habar n-am.

În faţa mea era agăţat un model de ipsos. Trebuia să-l desenez împreună cu ceilalţi elevi.

Mă aşterneam sîrguincios pe treabă. Strîngeam creionul în dreptul ochilor şi măsuram, măsuram.

Niciodată exact.

Nasul lui Voltaire trage totdeauna în jos.

Penne se apropie de mine.

Culorile se vindeau la prăvălia de alături. Aveam o cutie în care tuburile se bălăngăneau ca nişte leşuri de copii.

N-aveam nici un ban. Mergeam să fac studii tocmai la capătul oraşului. Pe măsură ce mă depărtam, frica mea creştea.

De teamă să nu fi depăşit « frontiera » şi să mă pomenesc astfel în preajma cîmpurilor de instrucţie, culorile mele se învineţeau, pictura mea se acrea.

Pe unde or mai fi şi studiile acelea care stăteau agăţate la căpătîiul mamei: sacagii, căsuţe, felinare, procesiuni pe dealuri?

Se pare că au fost puse pe jos în chip de preşuri, căci erau pictate pe nişte pînză foarte groasă.

Straşnic !

Oricum, trebuie să-ţi ştergi picioarele pe ceva. Parchetul e proaspăt spălat.

Surorile mele erau încredinţate că ăsta-i rostul tablourilor, mai ales atunci cînd sînt pe pînză groasă.

Am bocit de era cît pe ce să mă înăbuş.

Cu lacrimi în ochi, mi-am adunat pînzele şi le-am agăţat din nou deasupra uşii dar, în cele din urmă, au fost cărate în hambar unde, încet încet, acoperite de ţărînă, s-au îngropat cuminte pe vecie.

În atelierul lui Penne, numai eu pictam cu violet. Asta ce-o mai fi?

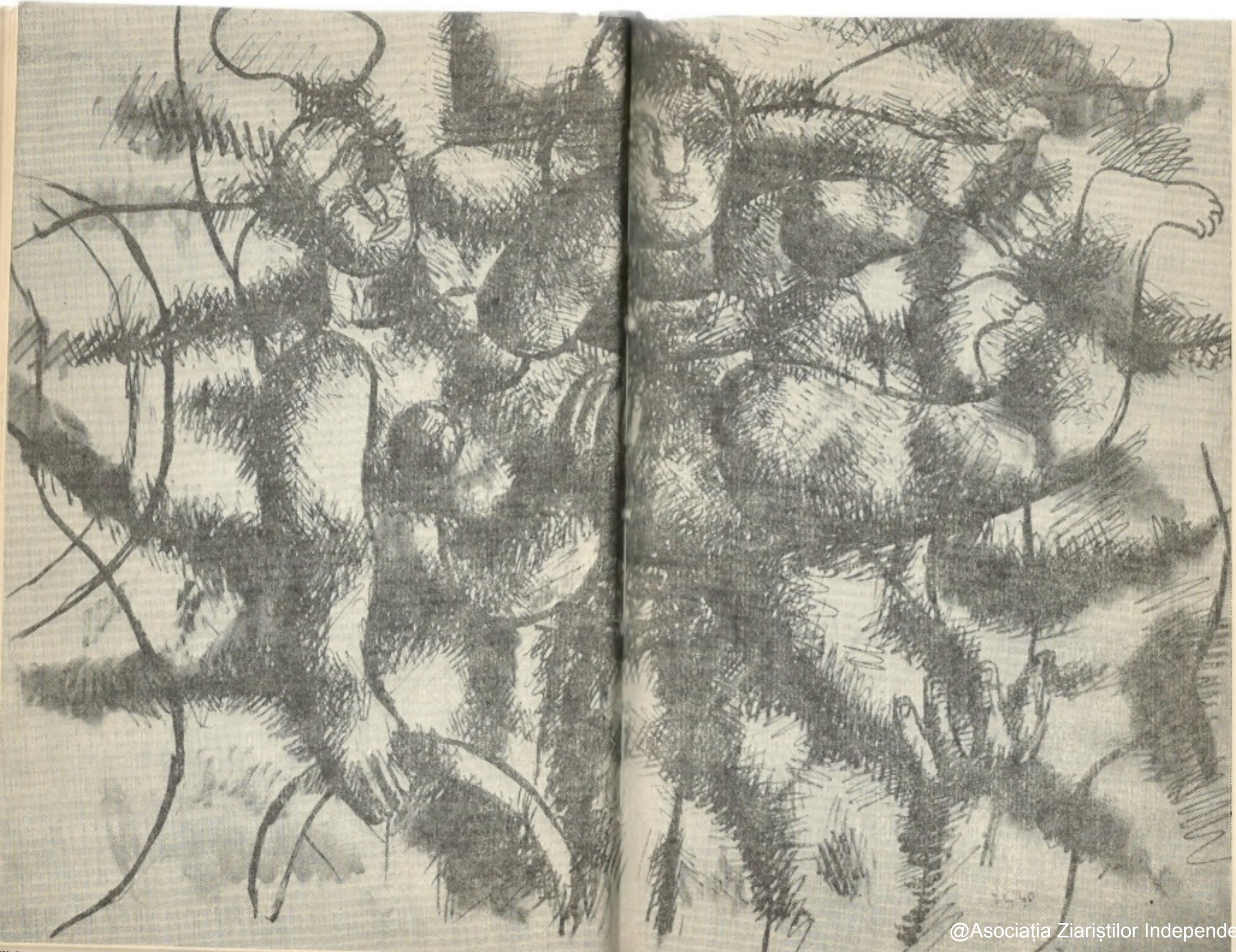
De unde mi s-o fi năzărit?

Faptul păru atît de îndrăzneţ încît de atunci încolo am urmat gratuit cursurile şcolii sale, pînă cînd ea ajunse pentru mine, după expresia lui S . . . nici dugheană, nici marfă. Împrejurimile Witebskului. Penne.

Ţărîna în care dorm ai mei — e tot ce-mi rămîne mai scump pe lume.

Îl iubesc pe Penne. Îi văd silueta tremurătoare.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din R



@Asociația Ziariștilor Independenți din

El trăiește în memoria mea alături de tata. Adeseori, cînd mă gîndesc la străzile pustii din orașul meu, îl văd, cînd ici, cînd colo.

Nu odată, în fața porții sale, în pragul casei sale, am vrut să-l implor.

Nu-mi trebuie glorie, ci să fiu doar un meșteșugar tăcut ca dumneavoastră; ca și tablourile dumneavoastră, aș vrea să fiu atîrnat eu însumi pe strada asta, lîngă dumneavoastră, la dumneavoastră. Îngăduiți-mi.

La Paris mi se părea că descoper totul, mai ales meșteșugul artei.

Mă convingeam de acest lucru pretutindeni, în muzee și prin saloane.

Poate că Orientul se rătăcise în sufletul meu; sau, cine știe, mușcătura cîinelui turbat trezea ecouri și în spiritul meu [1].

Dar pe atunci nu căutam sensul artei doar în meșteșug.

Eram ca și cum zeii înșiși s-ar fi aflat în fața mea.

Nu mai voiam să mă gîndesc la neo-clasicismul lui David, al lui Ingres, la romantismul lui Delacroix și la reconstrucția primplanurilor practicată de discipolii lui Cézanne și de cubism.

Aveam impresia că mai rătăcim încă pe suprafața materiei, că ne temem să ne cufundăm în haos, să spargem, să răsturnăm sub picioarele noastre suprafața obișnuită.

Chiar a doua zi după sosirea mea, m-am dus la Salonul Independenților.

Colegul care mă însoțea mă avertizase că e imposibil să străbați tot Salonul într-o singură zi. El, de pildă, după fiecare vizită făcută, iese istovit de acolo. Plîngîndu-i de milă și urmînd propria-mi metodă, am traversat în goană primele săli, de parcă m-ar fi gonit potopul, și-am dat buzna în sălile centrale.

În acest fel îmi crutam puterile.

Am pătruns în inima picturii franceze din 1910.

M-am lipit de ea.

Nici o academie n-ar fi putut să-mi dea tot ceea ce am descoperit mușcînd din expozițiile Parisului, din vitrinele și muzeele sale.

Piața, unde neavînd bani, cumpăram doar o bucată de castravete, lucrătorul în salopeta lui albastră, discipolii cei mai zeloși ai cubismului, totul dovedea un gust limpede al măsurii, claritate, un simț precis al formei, o pictură mai pictată chiar decît în pînzele unor artiști de mîna a doua.

Nu știu dacă e cineva care să-și fi făcut o idee mai precisă decît mine despre diferența, aproape de nedepășit care, pînă în 1914, separa pictura franceză de aceea a altor țări. Mi se pare că în străinătate nu se știa mai nimic în privința asta.

În ceea ce mă privește, am reflectat întotdeauna la acest lucru.

Nu-i vorba de niște predispoziții, mai mult sau mai puțin evidente, ale unui individ sau ale unui popor.

Alte forțe erau în cauză, mai degrabă organice sau psihofizice și care predispun fie la muzică, la pictură sau literatură, fie la somn.

După ce am locuit cîtva timp într-un atelier din fundătura du Maine, m-am mutat într-alt atelier mai pe măsura mijloacelor mele, la « la Ruche ».

Așa se numeau cele vreo sută de ateliere înconjurate de o mică grădină, în imediata vecinătate a abatoarelor din Vaugirard. În ateliere locuia boema artistică din toate țările.

În timp ce din atelierele rușilor se auzeau suspinele vreunui model bruftuit; în timp ce la italieni răsunau cîntece, iar la evrei discuții, eu stăteam singur în atelierul meu, în fața lămpii de gaz. Un atelier înțesat de pînze, niște pînze care de altfel nici nu erau pînze, ci fețele mele de masă, așternutul meu, cămășile mele de noapte sfîșiate în bucăți.

[1] Într-un capitol precedent M. C. povestește cum, copil fiind, a fost mușcat de un cîine turbat

Orele două, trei dimineața. Cerul e albastru. Se ivesc zorile. Acolo, ceva mai departe, erau căsăpite vitele; vacile mugeau, și eu le pictam.

Vegheam așa nopți întregi. S-a împlinit o săptămînă de cînd nu s-a mai dat cu mătura prin atelier. Șasie, coji de ouă, cutii goale de supă de două centime s-au adunat claie peste grămadă.

Lampa mea ardea, și eu ardeam odată cu ea.

Ardea pînă cînd își închega strălucirea în albastrul dimineții.

Atunci mă cățăram pe priciul meu. Ar fi trebuit să cobor în stradă și să cumpăr pe datorie niște cornuri calde, dar mă duceam la culcare. Ceva mai tîrziu venea îngrijitoarea; nu știam prea bine dacă venea să facă un pic de curățenie în atelier (chiar e nevoie? dar cel puțin de masa mea să nu te atingi) sau numai pentru că avea chef să se întîlnească cu mine.

Pe podele se învecinau reproduceri după Greco, după Cézanne, rămășițele unei scrumbii pe care o împărțeam în două, capul pentru prima zi, coada pentru ziua următoare, și, slavă Domnului, coji de pîine.

Dar cine știe, poate că va veni Cendrars să mă ia să dejunez cu el.

Înainte de a intra în atelierul meu, trebuia întotdeauna să aștepți. Ca să apuc să fac puțină rînduială, să mă îmbrac, căci lucram gol. În general, nu suport nici un fel de îmbrăcăminte, nu țin la haine și mă îmbrac fără gust.

Nimeni nu-mi cumpăra tablourile. Nici nu-mi trecea prin cap că ar fi cu putință una ca asta.

O singură dată domnul Malpel mi-a oferit douăzeci și cinci de franci pentru un tablou expus la Salon, în caz că nu-l voi vinde.

« Păi foarte bine, ce rost are să mai așteptăm ! »

Nu știu ce s-a întîmplat acum: după douăzeci de ani tablourile mele se vînd. Se spune chiar că un francez autentic, Gustave Coquiot, colecționează pînze de-ale mele.

Ar trebui să-i fac o vizită; să-i mulțumesc.

Și eu care, în ajunul războiului, am risipit la întîmplare aproape patru sute de tablouri prin Germania, Olanda, la Paris, unde vrei și unde nu vrei.

Cu atît mai rău. Cel puțin, de vreme ce tot nu-i costă nimic, oamenii își vor da osteneala să le agațe pe pereți.

•

Iată mansarda lui Apollinaire, acest Zeus blînd.

În versuri, în cifre, în silabe obișnuite, el ne croia un drum.

Ieșea din camera lui din colț și un surîs creștea treptat pe fața sa lătăreață. Nasul i se ascuțea amenințător, și ochii lui blînzi și misterioși cîntau voluptatea.

Își purta pîntecul ca pe-o culegere de opere complete, iar picioarele sale gesticulau ca niște brațe.

Discutam mult cu el.

Într-un cotlon, un omuleț stînd pe scaun.

Apollinaire se apropie de el și-l trezește:

« Știi ce trebuie să facem, domnule Walden? Trebuie să organizăm o expoziție cu lucrările acestui tînăr. Nu-l cunoști? . . . Domnul Chagall . . . »

Într-o zi, ies împreună cu Apollinaire să dejunăm la Baty, în Montparnasse.

Pe drum el se oprește brusc:

« Privește, uite-l pe Degas. Traversează strada. E orb.

Singur, cu sprîncenele încruntate, cu un aer ursuz, Degas trece cu pași mari, cu mîna încleștată pe baston.

În timpul mesei, l-am întrebat pe Apollinaire de ce nu mă prezintă lui Picasso.

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

« Picasso ? Ce, ai chef să te sinucizi ? Toți prietenii lui sfîrşesc aşa », răspunse Apollinaire surizînd ca de obicei.

Probabil că simte nevoia să mănînce atîta pentru ca să-şi hrănească spiritul. Se poate că a avea talent înseamnă să mănînci. Să mănînci, să bei mai ales, iar restul va veni probabil de la sine.

Mîncînd, Apollinaire părea să cînte, și bucatele sunau în gura lui.

Vinul îi clipocea în pîntec, carnea trosnea între dinți. În același timp, saluta în stînga și-n dreapta. Peste tot, numai cunoştinţe.

Oh ! Oh ! Oh ! Ah ! Ah ! Ah !

Și la cel mai mic răgaz, dădea paharul peste cap, strălucitor în spatele șervetului său.

După dejun, clătinîndu-ne și lingîndu-ne buzele, am pornit-o pe jos, pînă la « Ruche ».

« N-ai fost niciodată pe-acolo ?

Acolo trăiesc țigani, italieni, evrei ; sînt și fete. Poate că îl găsim pe Cendrars la cafeneaua din colț, în pasajul Dantzig.

Îl luăm prin surprindere. Va deschide gura lui mare cît o șură și, iute, va ascunde în buzunar foile cu versuri proaspăt scrise.

Asta-i pe lîngă abator, unde niște vlăjgani iscusiți căsăpesc fără milă bietele mele vaci ».

Nu îndrăznesc să-i arăt lui Apollinaire pînzele mele.

« Știu, dumneata ești inspiratorul cubismului. Dar eu aș vrea altceva ».

Ce altceva ? Mă simt stingherit.

Străbăteam coridorul întunecos în care picura veșnic apă, în care s-au adunat mormane de gunoaie.

Un palier rotund ; vreo zece uşi numerotate. O deschid pe a mea.

Apollinaire intră prudent, ca și cum s-ar teme că toată clădirea se va nărui pe neașteptate îngropîndu-l sub ruine.

Personal, nu cred că tendința științifică e o fericire pentru artă.

Impresionismul și cubismul îmi sînt străine.

Arta mi se pare a fi în primul rînd o stare sufletească.

Sufletul tuturor e sfînt, al tuturor bipezilor din toate colțurile lumii.

Numai o inimă cinstită, înzestrată cu logica și rațiunea ei proprie, este liberă.

Sufletul care a ajuns prin el însuși la acest grad, numit de oameni : literatură, ilogism, este cel mai pur.

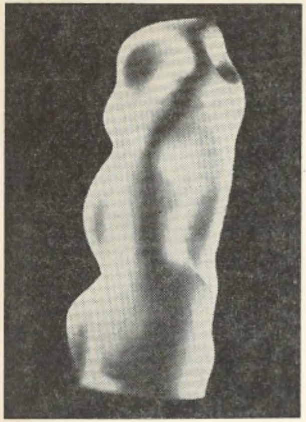
Nu despre vechiul realism vorbesc, nici despre simbolismul romantic care a adus puține lucruri ; și nici despre mitologie, nici despre mai știu eu ce fel de fantazie, dar despre ce, Dumnezeule ! Veți spune, aceste școli sînt doar un bagaj formal. Arta primitivă poseda deja perfecțiunea tehnică spre care se străduiesc generațiilede astăzi, jonglînd și căzînd chiar în stilizare. Compar acest bagaj formal cu papa de la Roma, somptuos înveșmîntat alături de Crist gol, sau o biserică foarte decorativă și-o rugăciune în plin cîmp. Apollinaire se așează. Roșește, se umflă, surîde și murmură : « Supranatural ! . . . » A doua zi primeam o scrisoare, un poem dedicat mie : « Rodztag ». Precum ropotul ploii, sensul vorbelor dumitale ne izbește. Desigur, dumneata visezi astăzi acuarele, noua suprafață a picturii, poeți blestemați, pe noi toți, despre care odinioară ai spus cîte ceva. S-a trecut, s-a veștejit, sau mai stăruie încă pe fața lui muritoare surîsul sclipitor ? Și zilele mele se tîrăsc prin piața Concorde, sau pe lîngă grădina Luxembourg. Mă uit la Danton și la Watteau, smulg frunze. Ah ! dacă aș reuși, călare pe himera de piatră a catedralei Notre Dame, să-mi croiesc drumul în ceruri cu brațele și cu picioarele mele. Iată-l ! Paris, tu ești al doilea Witebsk pentru mine !

În românește de MODEST MORARIU

SENSURI CONTEMPORANE ALE SPAȚIULUI

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

HANS ARP



Kaspar e mort

Vai, bunul nostru Kaspar e mort.

Cine mai pitește de-acum învăpăiata flamură în coada norului și zilnic trage cîte-un negru bobîrnac.

Cine mai învîrtește rîșnița de cafea în butoiul ancestral.

Cine mai amăgește căprioara idilică din împietritul cornet de hîrtie.

Cine mai șterge la nas vapoarele, cortelurile, pe strămoșii albinelor, fuioarele de-ozon și scoate oasele piramidelor.

Vai, vai, vai, bunul nostru Kaspar e mort, sfîntul bimbam Kaspar e mort.

Peștii de fîn îți sfîșie inima clămpănind de durere în șurele clopotelor cînd rostești pronumele lui. De aceea îi oftez mai departe numele de familie Kaspar Kaspar Kaspar.

De ce ne-ai părăsit, către ce alcătuire s-a călătorit acum frumosul marele tău suflet te-ai prefăcut într-o stea sau în lanțul de apă al unui vîrtej fierbinte sau într-un uger de neagră lumină sau într-un clan străveziu la bocitoarea darabană a făpturii de stîncă.

Acuma ne uscăm din creștet pînă-n tălpi și zînele zac pe jumătate carbonizrte pe rug.

Acuma duduie-ndărătul soarelui întunecata pîrtie de popice și nimeni nu mai strunește compasele și roțile tărăboanței.

Cine mai stă cu șobolanul fosforescent la stinghera masă desculță.

Cine izgonește acum sirococopitele diavolului cînd vrea să ducă în ispită caii.

Cine mai ne dezleagă monogramele stelelor.

Bustul lui va împodobi vetrele tuturor oamenilor cu adevărat nobili dar asta nu-i o mîngîiere și nici tutun de strănutat pentru un cap-de-mort.

În românește de MARCEL BRESLAȘU

Zile răsfoite

Fragmente

MĂSURA ORICĂRUI LUCRU (1948)

Omul se poartă ca și cum ar fi creat lumea și ar putea să se joace cu ea. Chiar de la începuturile dezvoltării lui, el a făurit fraza că omul e măsura oricărui lucru. Îndată ce a formulat-o s-a pus grăbit pe treabă, și a făcut totul alandala în lume. Venus din Millo zace fărîme pe pămînt. Măsurînd orice lucru, cu măsura lui-însuși a dat măsura lipsei de măsură. El a croit frumusețea și, croitor înfumurat, a stricat lucrul. Din maestru croitor a devenit negustor și magazinul lui de confecții a devenit o paradă a modelelor nebuniei. Dezordinea, confuzia, neliniștea, nonsensul, demența, melancolia, demonomania domină lumea. Foetuși bicefali și geometrici, trupuri umane cu tidve de ciuperci galbene, bastarzi în formă de evantai înzestrați cu trompă, stomacuri care au dinți, ochi fără stăpîn, uriași șobolani distinși proțăpiți în cîrje, piramide grase și slăbănoage tîrîndu-se pe picioare și ai căror ochi umani lăcrămează, bulgări de pămînt sexuați, și așa mai departe, au născut pe pînză sau în piatră...

Sculptorul și poetul Jean Arp a murit anul trecut, în luna iunie, în vîrstă de 84 de ani.

Născut la Strasburg în Alsacia, dintr-un tată german și o mamă franceză, este printre primii în 1910 ce descoperă arta abstractă împrietenindu-se cu Kandinski, pe care îl încurajează în încercările sale. Joacă apoi un rol însemnat în promovarea mișcării *dada* și a curentului suprarealist.

Lucrarea *Jours effeuillés* — ce a apărut de curînd în editura Gallimard — înmănunchiază poeme, eseuri și amintiri scrise de-a lungul a patruzeci și cinci de ani (1920—1965); ele sînt un seismograf sensibil al valenței artistice a lui Jean Arp — el însuși unul din exponenții valoroși ai sculpturii contemporane — constituind totodată mărturii semnificative al unor evenimente artistice de seamă la care a participat.

◀ ARP: Ca lumina lunii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

ARTA CONCRETĂ (1948)

Nu vrem să copiem natura, nu vrem s-o reproducem, vrem să producem, vrem să producem ca o plantă care produce un fruct şi nu să re-producem.

Vrem să producem direct, nu prin tălmaci.

Cum în această artă nu este nici cea mai mică urmă de abstract, am denumit-o artă concretă. Operele de artă concretă n-ar mai trebui să fie semnate de autorii lor; aceste tablouri, aceste sculpturi, aceste obiecte ar trebui să rămînă anonime în cel mai mare atelier al naturii, ca norii, munţii, mările, animalele; oamenii, da, oamenii ! Oamenii ar trebui să reintre în natură ! Artiştii ar trebui să lucreze în comun, ca artiştii în Evul mediu. În 1915, V. Varees, C. van Rees, Freudlich S. Tauber şi eu însumi am făcut o încercare de acest fel. Scriam în 1915: « Aceste opere sînt construite cu linii, suprafeţe, forme şi culori care încearcă să atingă — prin zonele de dincolo — umanul, infinitul şi eternul; ele reneagă egoismul nostru . . . Mîinile fraţilor noştri, în loc să ne ajute ca propriile noastre mîini, au devenit mîini duşmane. În loc de anonimat există celebritatea şi capodopera; înţelepciunea a murit . . . A reproduce înseamnă a imita, a juca o comedie, a dansa pe coarda întinsă . . . » Cunoaşterea a exaltat orgolios raţiunea umană. Timpurile noi cu ştiinţa şi tehnica lor au făcut din om un megaloman. Confuzia îngrozitoare a epocii noastre este urmarea acestei supraestimări a raţiunii.

Evoluţia picturii tradiţionale spre arta concretă începînd de la Cézanne şi trecînd prin cubişti a fost explicată de nenumărate ori şi aceste explicaţii istorice au încurcat problema. Pe neaşteptate, potrivit « legilor întîmplării », în preajma anului 1914, spiritul uman a suferit o transformare: i s-a pus problema etică. Cele mai multe din aceste opere n-au fost expuse decît prin anul 1920. Atunci a avut loc o înflorire a tuturor culorilor şi formelor din lume. Aceste picturi, aceste sculpturi, aceste obiecte s-au văzut despuiate de orice element convenţional. În toate ţările au apărut adepţii acestei noi arte; arta concretă a influenţat arhitectura, mobilierul, cinematograful, arta grafică.

Unele « obiecte suprarealiste » sînt de asemeni « opere concrete », lipsite de orice conţinut descriptiv. Ele mi se par foarte importante în evoluţia artei concrete, căci, aluziv, ştiu să introducă în artă emoţia care le face să trăiască .

Arta concretă vrea să transforme lumea, vrea să facă existenţa mai suportabilă, vrea să scape omul de la nebunia cea mai primejdioasă: vanitatea. Vrea să simplifice viaţa omului. Vrea să-l identifice cu natura. Raţiunea dezrădăcinează omul şi îl face să ducă o existenţă tragică. Arta concretă este o artă elementară, firească, sănătoasă, care face să crească în creier şi în inimă stelele păcii, ale iubirii şi ale poeziei. Acolo unde apare arta concretă pleacă melancolia, tîrînd după ea valizele ei cenuşii pline cu suspine negre.

LIMBAJUL INTERIOR (1952)

O operă care nu-şi are rădăcina în mit, poezia care nu participă prin profunzimea ei la esenţa universului nu este decît o fantomă.

Mijloacele picturii şi ale sculpturii au rămas aceleaşi ca în timpul lui Pytagora. Însă, în vreme ce pytagoricienii admiteau contradicţiile dintre ce-i drept şi nu-i drept ca substanţa oricărui lucru, noi ceilalţi, dimpotrivă, în aceşti ani cînd se produce marea schimbare a artei figuraţiei (Abbildung), în aceea a con-figuraţiei *(Bildung), noi vrem să facem să reiasă spiritualul şi nu materia, şi în acest scop ne mărginim să ne folosim numai de planuri aşezate vertical şi orizontal. Verticalul şi orizontalul sînt semnele extreme de care omul dispune pentru a atinge zonele de dincolo, interioritatea. . . (. . .)*

Arunca mănuşa vînturilor

(1950)

Ce înseamnă mişcarea unduioasă
a acestui oraş maiestuos
înseamnă plecarea caselor
da casele părăsesc oraşul nostru

ce-am pierdut
urmele florilor în azur
ce-am pierdut
florile noastre de văpăi
care ne legănau
visurile duioase
ce-am pierdut
florile visătoare
florile limpezimii interioare

un discurs anost
serveşte graţios
mănuşi cereşti

o casă transparentă
ca să se vadă mai bine
inima ei curată

toată viaţa ei
rătăceşte în această inefabilă vale cenuşie
căutînd o ieşire
din lungile sale cenuşii hoinăreli
se întoarce din ce în ce mai cenuşie
toată viaţa ei
şi-a frămîntat creierul
de ce stă captivă
în această inefabilă vale cenuşie
îmbătrîneşte şi îmbătrîneşte

şi alene alene
găseşte ieşirea din această inefabilă vale cenuşie
în el-însuşi.

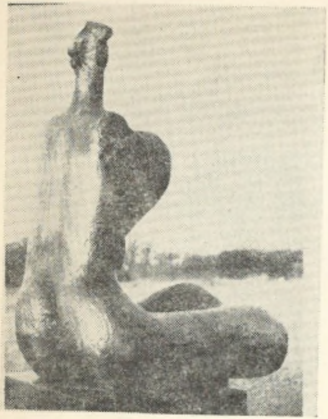
(1955)

Omul care visează este capabil să facă să danseze ouă mari cît nişte case sau să pună fulgerele în jerbe. Ştie de asemenea cum să procedeze pentru a ţine în aer deasupra unei şubrede şi micuţe mese care se clatină avînd înfăţişarea unei capre mumificate un cogeamite munte, ea, alcătuită dintr-un buric şi două ancore de navă.

În româneşte de ALEXANDRU BACIU

7 — c. 5045

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din



HENRY MOORE

Despre spaţiu şi formă

Formele se distorsionează pentru a făuri spaţiul . . .

Dacă în sculptură spaţiu este un element voit şi dorit, atunci diformarea formei — pentru a se uni cu spaţiul — este necesară.

La un moment dat golurile din sculpturile mele nu însemnau nimic. Deoarece încercam să-mi dau seama de rolul spaţiului în sculptură — am dat golurilor o formă proprie, frîngînd şi contractînd corpul solid ; astfel, uneori, forma se reducea la o carcasă ce susţinea întregul. Recent am încercat să creez forme şi spaţii (nu goluri) inseparabile, deoarece atît forma cît şi spaţiul prezintă o importanţă egală. În bronzul *Siluetă culcată* (1951) cred că am izbutit într-o oarecare măsură să-mi ating scopul. Intenţia mea devine mai limpede dacă statuia este privită în lungime — de la cap spre picioare — şi braţele, trupul, picioarele, coatele etc. trebuie să fie văzute ca nişte forme populînd un tunel ce se strîmtează. Privită din prim plan silueta conţine « ochiuri » de spaţiu.

Paginile acestea au fost extrase din volumul *Henry Moore on Sculpture* edicat de Philip James MacDonald London 1966.

FORMA DIN INTERIOR SPRE EXTERIOR

Tensiunea şi forţa interioară a formelor

Forţa, Puterea este compusă din forme ce exercită o presiune, sau se precipită din interior. Genunchi, coate, frunţi, oasele degetelor, toate caută să împingă spre afară. Duritatea precipitîndu-se spre exterior, creează tensiune, forţă şi vitalitate — pumnul strîns, simbol al Puterii, al Forţei.

Deşi sculptura cioplită porneşte din afară, nu va atinge deplina măreţie dacă în final apare ca tăiată în felii sau scobită dintr-o masă mai mare.

Aţi făcut vreodată sculptură din sîrmă ?

Nu, nu am făcut sculptură din sîrmă în chipul în care se obişnuieşte. Dar cînd începi să lucrezi cu gips sau să modelezi argilă, faci mai întîi o armătură pe care să sprijini argila sau gipsul, şi această armătură este un fel de sculptură, alcătuită din linii centrale, scheletul spaţial, am spune, al formei pe care ai de gînd s-o realizezi ulterior. În acest sens, sculptura din sîrmă nu este o invenţie nouă.

Credeţi că ea a adus ceva nou în sculptură ?

Da, vreau să spun că a existat, şi mai persistă printre tinerii sculptori, un interes pentru spaţiu în mai mare măsură decît pentru forma solidă, şi armătura prezintă o senzaţie de spaţiu mai evidentă decît o formă solidă de sine stătătoare. Dar cu timpul afli că a înţelege spaţiul nu înseamnă decît a înţelege forma . . . Dacă ţii mîna acum ca mine, forma pe care degetele o îngrădesc, dacă aş ţine un măr, s-ar deosebi de forma realizată ţinînd o pară. Dacă poţi spune ce înseamnă lucrul acesta, atunci ştii ce este spaţiul. Nu poţi înţelege spaţiul fără să fii în stare să înţelegi forma şi ca să înţelegi forma trebuie să înţelegi spaţiul. Ca să pot cu adevărat cuprinde în minte forma capului dumitale, trebuie să ştiu care este distanţa de la frunte la ceafă şi trebuie să ştiu ce formă ia aerul între sprîncene şi nări, sau chiar pînă la pometi. Ideea că spaţiul este ceva nou în sculptură este abordată doar de cei care nu ştiu ce înseamnă spaţiu şi formă.

Cum aţi ajuns să folosiţi pentru prima oară spaţiul ? Mă refer la folosirea golurilor.

Încercînd să înţeleg forma tridimensională şi tot soiul de forme, fie că era vorba de forma lipsită de substanţă, de forma solidă, forma care se proiectează dintr-o suprafaţă sau . . . orice faţetă posibilă a realităţii tridimensionale. Cînd am început pentru prima oară să lucrez în piatră, aproximativ în 1920, aspectul cel mai vizibil al pietrei îl constituia soliditatea. Am început prin a încerca să realizez o sculptură care să fie tot atît de pietroasă ca piatra însăşi, dar ulterior mi-am dat seama că dacă nu există un conflict cu materialul, o colaborare şi în acelaşi timp o luptă, nu iese nimic. Artistul trebuie să se impună şi să-şi impună ideile materialului, folosindu-l cu înţelegere, dar nu şi pasiv. Altfel înseamnă că te laşi în voia valurilor. Trebuie să existe o amprentă umană şi o idee umană.

Voiam să dărui formelor în piatră mai mult din ceea ce doream să exprime. În loc să înfig un braţ într-un trunchi — prima cale pe care mergi cînd te apuci să ciopleşti, sau să desenezi pe suprafaţa materialului sau să scrijelezi semne — voiam să silesc formele să se elibereze de matrice. Am încercat să împart o bucată de piatră în trei sau patru forme, care să prezinte unghiuri opuse, proiectîndu-se în direcţii diferite, la fel ca în realitate. Privindu-te, văd spaţiul alcătuit de capul dumitale sprijinindu-se de mînă, şi spaţiul între ele ; antebraţul constituie o singură masă, capul alta — capul se sprijină în prezent pe antebraţ, iar acesta se sprijină pe genunchiul

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din R

care se proiectează în afară. Toate acestea dau spațiu, împrumută acțiune și realitate formei. Nu este doar un desen de suprafață. Ca să înțeleg spațiul trebuie să încep să cuget la penetrațiile reale în piatră.

SCULPTURA ÎN AER LIBER

Sculptura este o artă a aerului liber. Lumina zilei, lumina soarelui îi este necesară, și după mine locul ce i se potrivește cel mai bine este natura, căreia îi este complementară. Prefer să-mi văd sculpturile așezate într-un peisaj, aproape orice fel de peisaj, decît în interiorul, sau deasupra celei mai frumoase clădiri pe care o știu.

În 1928 am acceptat să realizez un basorelief pentru ansamblul arhitectural al metroului la *St. James*, deși niciodată nu simțisem dorința de a crea basoreliefuri. Chiar din anii studenției fusesem în exclusivitate preocupat de sculptură în deplina ei bogăție spațială; și dacă atunci îmi petrecusem o mulțime de vreme la *British Museum*, o făcusem deoarece o foarte mare parte din sculptura primitivă se distinge printr-o completă realizare cilindrică. Nu doream pentru nimic în lume să accept o comandă arhitecturală, și sculptura în basorelief simboliza pentru mine aservirea umilitoare a sculptorului față de arhitect, deoarece în nouăzeci și nouă de cazuri dintr-o sută, arhitecții consideră sculptura doar o decorație de suprafață, și de aceea comandă basoreliefuri. Dar arhitectul metroului avea putere de convingere și eu eram tînăr, și cînd ești tînăr poți fi ușor convins: nu merită să-ți bați capul prea mult cu o sarcină neplăcută. Astfel am sculptat această personificare a *Vîntului nordic*, cioplind atît de adînc cît mai permiteau condițiile — spre a sugera o sculptură completă.

A trecut mult timp pînă cînd am acceptat alte comenzi arhitecturale mai însemnate; arhitectul care mă convinsese să cioplesc *Vîntul nordic* primi ulterior însărcinarea de a construi corpul central al Universității din Londra, din Malet Street; și astfel, în 1934, luă din nou contact cu mine spunîndu-mi că fațadele clădirii dispuneau de spații de cincizeci pînă la șaizeci de picioare înălțime care cereau sculpturi. Dar nu dorea decît tot basoreliefuri. Am discutat mult și chiar am ajuns pînă într-acolo încît să realizez cîteva modele . . . Avea nevoie de opt figuri șezînd, pe opt postamente diferite, dar eu unul nu eram în stare să mă entuziasmez de acest proiect.

În vremea aceea încercam să realizez forma în cerc, creînd figuri care ocupau spațiu real, și am preferat să amîn comanda decît să lucrez timp îndelungat la un fel de sculptură care îmi contrazicea intențiile și care ar fi fost așezată, pînă la urmă, mult prea sus ca să poată fi văzută. Arhitectul nu se descurajă și fixă postamentele în cazul în care mi-aș fi schimbat părerea. Cele opt postamente din piatră, tăiate conform desenelor mele, se mai află încă sus pe clădirea Universității, dar au rămas și pînă astăzi solitare.

Nu doream să mai lucrez pentru arhitecți, pînă cînd unul dintre ei aparținînd generației mele ar fi început să mediteze asupra sculpturii în raport cu arhitectura nouă. Mi-am urmat calea, preocupîndu-mă doar de autosuficiența sculpturii. În timpul acela — între anii douăzeci-treizeci — arhitecții pe care-i admiram cel mai mult erau absorbiți de problemele funcționalismului. Ei eliberau clădirile de toate detaliile inutile (chiar și de unele utile) și în felul acesta nu aveau nevoie cîtuși de puțin de sculptură. Pe vremea aceea era un lucru bun, atît pentru sculptor cît și pentru arhitect, deoarece arhitectul se concentra asupra esențelor arhitecturii sale și pe de altă parte elibera sculptorul modern din situația de simplu decorator.

Cei mai buni arhitecți ai generației mele au început să mediteze serios asupra sculpturii în raport cu construcțiile lor spre sfîrșitul deceniului al treilea. Și ajungînd la acest stadiu unii se convinseră să se folosească de sculptură, nu aplicînd-o pe clădiri,

ci, în afara lor, într-un raport spațial cu ele. Și frumusețea acestei idei a raportului spațial rezidă în faptul că sculptura trebuie să-și mențină identitatea, puternică și independentă.

Arhitectul Chermayeff medita pe această linie cînd mă invită, în 1936, să privesc locul și fundația unei case pe care și-o construia în Sussex. Dorea să-i spun dacă puteam să-mi imaginez una dintre statuile mele, așezată la intersecția terasei cu grădina. Era o clădire lungă, joasă, cu vederea deschisă liniilor sinuoase și alungite ale colinelor. Părea să nu existe nici o noimă să te opui tuturor acestor orizontale, și de aceea m-am gîndit că o figură înaltă, verticală, ar fi constituit mai mult o sfidare decît un contrast, putînd provoca o dramă inutilă. Astfel am sculptat o figură culcată, intenționînd să fac din ea un fel de punct focal al tuturor orizontalelor; atunci mi-am dat seama de necesitatea de a da sculpturii din aer liber priviri în stare să scruteze depărtarea. Figura mea privea peste un lanț de coline și privirile ei se concentrau asupra orizontului. Sculptura nu prezenta nici o legătură anume cu arhitectura. Își avea propria ei identitate și nu era necesară să se afle pe terasa lui Chermayeff, dar, ca să spunem așa, îi plăcea să se afle acolo și cred că a introdus un element umanizant; deveni un fel de mediatoare între casa modernă și natura fără vîrstă.

Cînd Chermayeff a vîndut casa și a plecat să locuiască în Statele Unite, Societatea de Artă Contemporană a cumpărat *Figura culcată* dăruind-o Galeriei Tate și acum, de obicei, este expusă în interiorul muzeului, deși, uneori, este scoasă afară.

Mi-a plăcut poziția care i s-a dat la prima expoziție în aer liber din Parcul Battersea, unde se afla într-o comunicare distantă cu cele *Trei figuri în picioare*. Dar a trăit o experiență destul de precară cînd a ajuns, refugiată de război, la New York. Fusese împrumutată unei expoziții internaționale din cadrul Expoziției Universale de la New York și cum se mai afla acolo în clipa în care izbucni războiul, Muzeul de Artă Modernă avu generozitatea s-o preia și s-o expună cît a durat războiul în grădina pe care o rezerva sculpturilor. S-a reîntors într-o condiție jalnică, datorită diferențelor de temperatură din New York, în vecinătatea mării. Dar cel puțin am descoperit că Hornton — o piatră caldă prietenoasă, pe care îmi place s-o folosesc — nu se potrivește expunerii în clime excesive.

Cînd ideea sculpturii independente, aflată într-un raport spațial cu o clădire deveni o practică acceptată, păru că sculptorul, în sfîrșit, își găsise drumul și își cîștigase toată libertatea pe care și-o dorea. Dar nu este atît de simplu. Locul însuși, adică spațiul rămas liber pe lotul rezervat construcției, poate să fie prea meschin sau suma de bani disponibilă pentru sculptură să fie necorespunzătoare pentru o lucrare de mărime corectă, sau să existe o nepotrivire între poziția concepută teoretic și realitate . . .

. . . Cred că statuia, pe care am cioplit-o în 1945 și 1946, în amintirea lui Christopher Martin, și-a găsit o ambianță perfectă pe terenurile de la Dartington Hall; mai sînt și alte locuri în grădinile acelea frumoase care puteau fi tot atît de potrivite, dar pe cînd lucram la machete, în minte nu aveam decît acea localizare. Figura este o statuie memorială, închinată unui prieten care a iubit atmosfera molcomă a acestui peisaj din Devon. Este situată în vîrful unei coline și, aflîndu-te aproape de ea, sesizezi forma în raport cu peisajul și îți dai seama că genunchiul ridicat repetă, sau constituie ecoul rostogolirii molcome a peisajului. Doream să transmită un sentiment de liniște permanentă, un sens de a fi, din care comoțiile și agitația existenței umane să fie eliminate; și tot timpul cît am lucrat la ea am avut conștiința faptului că realizăm o statuie memorială care să fie inclusă într-un peisaj englezesc ce constituie el însuși un memento închinat generațiilor de oameni care s-au unit într-o colaborare subtilă cu pămîntul. Firește, statuia ar părea deplasată într-un cadru mai sălbatic, mai colțuros . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

. . . Dar cînd Societatea de Artă Contemporană se hotărîse să ofere grupul Comitetului Municipal al Londrei pentru spații verzi, Muzeul de Artă Modernă încuviință să aştepte o lucrare mai mare, şi ulterior obţinu o copie în bronz a *Grupului de familie* de la Stebenage. Cele trei figuri fuseseră bine amplasate cu prilejul primei expoziții în aer liber din Parcul Battersea, dar n-au putut rămîne acolo deoarece copacul din dreapta uneia dintre figuri era putred şi, după ce a fost tăiat, locul a pierdut mare parte din atracţie. Dar fusesem foarte mulţumit de poziţia iniţială. Ridicătura uşoară deasupra unei peluze din parc şi fundalul de copaci accentuau privirile lor spre exterior, în sus, în spaţiu. În sculptură ele reprezentau expresia sentimentului de grup care mă preocupase în perioada desenelor din adăposturi, şi deşi problema legăturii unităţilor sculpturale independente nu era nouă pentru mine, experienţa mea anterioară în această problemă implicase forme mai abstracte ; asamblarea acestor trei figuri implica crearea unei stări de spirit omeneşti unificate. Tema majoră a desenelor din adăposturi era sentimentul de grup al comuniunii în înţelegere. Dar, în cele trei figuri, nu voiam decît să sugerez acea stare de spirit. Voiam s-o dublez cu sentimentul uşurării şi să creez figuri conştiente că se află în aer liber ; privirea lor este ridicată pentru a scruta depărtările . . .

Deşi *Regele şi regina* a fost consemnată drept o sculptură comandată de primarul din Anvers, macheta fusese realizată înainte ca oraşul Anvers să se hotărască să-mi ceară o sculptură pentru muzeul în aer liber din parcul Middelheim. Nu a fost, astfel, decît o sculptură pe care dorisem mai dinainte s-o realizez. Ceea ce vreau să remarc aici este că o statuie cu o poziţie degajată se poate potrivi unui număr infinit de locuri.

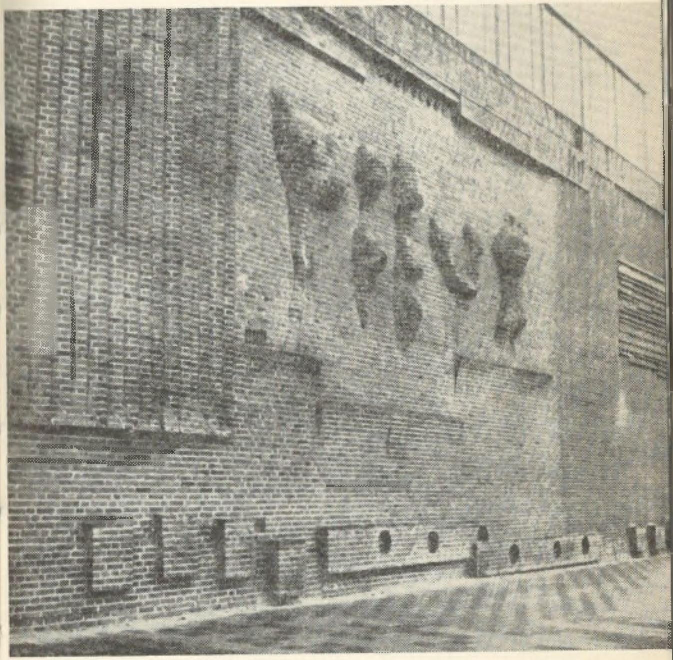
De remarcat este faptul că sculptura cîştigă dacă îi aflăm un decor ce se potriveşte stării de spirit pe care o emană. Şi cînd se întîmplă lucrul acesta, cîştigă atît sculptura cît şi locul. Grădina mea este deschisă şi aproape că se contopeşte cu peisajul din Hertfordshire, şi-am băgat de seamă că şi acei oameni care nu manifestă nici o sensibilitate pentru sculptură devin conştienţi de un fel de dislocaţie, atunci cînd o sculptură pe care au văzut-o mereu în grădină dispare.

Unele îşi află locul cel mai potrivit pe o peluză sau lîngă un bazin. Altele pot fi mai de efect, mai dinamice atunci cînd sînt aşezate pe un fundal ritmic şi zdrenţuit de copaci. Unele dintre acestea din urmă pot arăta cel mai bine atunci cînd se contrapun stejarilor, iar altele, fagilor. Totuşi unele au nevoie de un luminiş ascuns, un petec de iarbă înconjurat de tufişuri înalte ca să le dea un sentiment de intimitate. Fireşte că nimeni nu vrea să vadă, să spunem, nudul realist al unei adolescente expus pe un deal bătut de vînturi, şi, în afara unui climat cald, însorit, o asemenea statuie se potriveşte cel mai bine unui interior.

Dar sînt o mulţime de locuri la care nici un sculptor nu s-a gîndit — sau nu le-a văzut vreodată — locuri superbe pentru amplasarea sculpturilor şi în această privinţă colecţionarii şi directorii de muzee, comitetele pentru îngrijirea parcurilor şi proprietarii funciari pot face descoperiri importante pentru viitorul sculpturii. Acest aspect cred, este bine ilustrat de amplasamentul neobişnuit, găsit de un colecţionar scoţian, pentru o statuie înaltă, în poziţie verticală.

Această siluetă — *Figură stînd* — a fost realizată în 1950 şi expusă prima oară la Battersea, juriul aşezînd-o lîngă lac. Am fost încîntat s-o văd la marginea unei întinderi liniştite de apă. Efectul era produs printr-un contrast foarte puternic — o figură ascetă, ridicîndu-se în verticale agitate din marginea unei pelicule netede, calme, de apă, care părea esenţa orizontalismului . . .

. . . Cred că figura dublă este mai grăitoare decît cea izolată cînd se află în interior, sau chiar într-un exterior limitat. Ceva din complexitate se pierde de la o distanţă, încolo, asta aşa e. În general sculptura are nevoie de o anumită cantitate de substanţă care să-i dea grai în aer liber, deoarece întinderea vastă a cerului are un efect diminuant ; totuşi, în cazul celor mai multe locuri din aer liber în care lucrările mele au fost expuse vreodată, această regulă nu se aplică. În teorie, figura dublă cu cantitatea ei mai mare de materie, ar trebui să fie mai de efect într-un decor natural decît



HENRY MOORE: Decoraţie pentru Bouwcentrum (Rotterdam) ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

figura izolată; dar deschiderea extremă a decorului scoţian pentru figura solitară mi-a dărîmat orice fel de prejudecăţi. În peisajul mohorît şi singuratic, figura însăşi devine o imagine a singurătăţii, şi pe ţancul de stîncă, formele ei subţiri, scheletice contrastează limpede şi tăios cu cerul, părînd ca şi cum ar fi fost dezgolită pînă la os de vînturile mai multor secole.

Proprietatea acestui colecţionar, cu ferma, tăpşanurile şi păşunile pentru oi, se întinde pe vreo trei mii de acri, iar el şi-a exprimat dorinţa de a avea acolo şi alte lucrări de ale mele. Cînd m-a invitat să stau cu el, i-am străbătut proprietatea în lung şi-n lat şi am descoperit nu numai dealurile şi tăpşanurile sălbatice, ci şi păduri, pajişti şi-un lac cu o insulă în mijloc. Am găsit cel puţin douăzeci sau treizeci de locuri pentru sculpturi, despărţite între ele prin dealuri sau copaci, astfel încît niciodată n-ai putea vedea dintr-o dată mai mult decît o statuie. Se află atîta varietate acolo încît simt că fiecare sculptură de proporţii mai mari pe care am realizat-o şi-ar putea găsi un loc potrivit.

Întotdeauna mi-a plăcut sculptura în aer liber şi-mi place să fac statui care să stea afară, în natură, şi acum sînt în stare, din tot soiul de motive materiale, să-mi satisfac această dorinţă; în vremurile mai de demult sculpturile mele trebuiau să fie de dimensiuni mici. Nu poţi face ca o sculptură de dimensiuni reduse să stea afară în natură. Se pierde. Dacă vrei sau nu să realizezi un lucru care să depăşească mult mărimea naturală, sau să nu atingă mărimea naturală, depinde de situarea în peisaj, pe un cîmp sau într-o grădină. Dar, în general, sculptura pentru exterior trebuie să depăşească mărimea naturală, deoarece aerul liber reduce scara oricărui lucru. Dacă aşezi un om pe piedestalul unei statui publice, descoperi cît de mult întrec dimensiunile vieţii reale chiar lucrurile care sînt de mărime naturală. Aşa trebuie.

Într-adevăr sculptura de exterior m-a preocupat aproape toată viaţa. Îmi place să lucrez afară, datorită, poate, faptului că singurul loc în care puteam să lucrez în vacanţele de vară, departe de şcoală, era grădina. Nu aveam atelier, aşa că lucram afară. Probabil se mai datorează şi preferinţei mele pentru peisaj şi natură. Să lucrezi închis într-un atelier pe vreme bună e ca şi cum te-ai afla într-o închisoare. Îmi place să văd sculpturile în raport cu natura, şi aşa am procedat de cînd îmi amintesc că m-am apucat de sculptură. În prezent am posibilitatea să deţin acel tip de atelier în care poţi trece cu uşurinţă de la interior la exterior, aşa că acum, chiar la vreme proastă, pot lucra afară, dar la adăpost.

Cred că este un lucru bun această modă a expoziţiilor de sculptură în aer liber, atîta timp cît oamenii ştiu că nu trebuie să te bizui prea mult pe o grădină frumoasă, sau un parc, care să te facă să accepţi acea sculptură căreia nu i-ai fi dat prea multă importanţă dacă n-ar fi fost bine situată...

Dacă lucrezi într-un atelier luminat într-un anumit fel, eşti tentat să-ţi împingi sculptura într-o poziţie pe care lumina s-o flateze. Întotdeauna, în orice atelier, există un loc în care lucrurile arată mai bine, unde trăsăturile lor mai puţin plăcute pot fi întoarse la perete, şi unde lumina cade cel mai bine. La lumina obişnuită a zilei — mai ales la lumina zilei din Anglia, în climatul englezesc, care poate fi foarte difuză şi foarte egală — doar o sculptură care are forme pe deplin realizate va spune ceva. Basoreliefuri sau crestări de suprafaţă nu se vor putea distinge în climatul mohorît englezesc. Doar marile contraste arhitecturale ale maselor — forţa sculpturală reală, organizarea sculpturală reală — va grăi într-o zi posomorîtă. Astfel, dacă te obişnuieşti să lucrezi afară, ca să fii mulţumit de ceea ce faci eşti incitat să creezi o sculptură care are o anumită realitate în ea — ca realitatea naturii ce o înconjoară.

ARTA MODERNĂ

Cred că oamenii sînt puşi deseori în încurcătură de întrebuinţarea cuvîntului «frumos». Este, într-adevăr, un cuvînt extrem de dezorientant, greşit folosit şi neclar. Oamenii apelează la el spre a evita repercusiunile şi de a escamota o exprimare greşită. Cînd este aplicat sculpturii, înseamnă de obicei fie o copie a ceva «frumos» din Natură, asemenea unei fete drăguţe sau unui animal tînăr, fie ceva frumos finisat din punct de vedere artizanal, fie lucrat în ceea ce ei socotesc un material «frumos», cum ar fi marmura sau alabastrul.

Şi apoi cu toţii trebuie să ne luptăm cu propriile noastre prejudecăţi şi obsesii şi să încercăm să ne ţinem ochii deschişi în faţa formelor noi. Cît mă priveşte, ştiu c-o fac. Este foarte greu să vezi ceva nou, şi nu doar o repetiţie a unui lucru pe care l-ai văzut şi căruia i-ai răspuns. Dar dacă poţi să te situezi în lumina corectă a contemplării receptive şi apreciativ creatoare, atunci întreaga lume este plină de idei noi, de posibilităţi noi. Unul din lucrurile pe care l-a realizat arta modernă este de-a deschide ochii oamenilor în această direcţie.

Dar obsesiile şi prejudecăţile despre care vorbeam sînt deosebit de puternice cînd este vorba de sculptură. Nu există nici o cale mai scurtă care să te ducă la aprecierea sculpturii. Şi, de fapt, dacă acei oameni care rareori se gîndesc la sculptură sau poate niciodată, pot sezisa imediat noima unei lucrări noi, e foarte probabil ca sculptorul respectiv să nu fi făcut altceva decît să exteriorizeze un punct de vedere popular — în timp ce progresele mari ale sculpturii moderne s-au produs altfel.

De cînd s-au produs, după părerea dumneavoastră, aceste progrese? Care credeţi că este, de pildă, prima sculptură modernă?

Cred că este o contribuţie generală. Rodin şi Medardo Roso au croit drumul. Apoi Brâncuşi, la un capăt, a simplificat forma, i-a făcut pe oameni s-o privească din nou de dragul ei, sacrificîndu-se pe el însuşi unei singure forme, oul, sau forma ovoidă, ca baza sculpturii. Şi apoi, mult mai tîrziu, un om ca Gonzales, cu sudura lui, a unit o mulţime de elemente disparate, făcînd din ele un singur lucru, unificat. El a lucrat din capătul celălalt.

Apoi au mai existat piese izolate, ca *Paharul de absint* al lui Picasso, din 1914. Picasso şi-a dat seama că poţi face poezie din obiectele pe care toată lumea le trecea cu vederea, şi aceasta este una din inspiraţiile fundamentale ale artei moderne. Mai tîrziu a apărut ideea obiectului regăsit, a interpretării formelor naturale, folosirii materialelor înlăturate din viaţa de toate zilele. Şi apoi, a mai existat, în cazul meu, posibilitatea de a vedea la *British Museum* ce s-a realizat în domeniul sculpturii de-a lungul întregii istorii a omenirii.

Această nouă prietenie, dacă putem vorbi astfel, între artă şi antropologie, a fost de-o importanţă fundamentală pentru arta secolului XX. Ştim că Epstein şi Derain, Picasso şi Braque, au fost influenţaţi, înainte de 1914, de sculptura neagră care se află astăzi la *Muzeul Omului* din Paris, şi oricine cunoaşte acest muzeu şi arta modernă poate să-şi dea seama, vizitîndu-l, că unii dintre artişti fuseseră acolo înaintea lui. De pildă, Gonzales trebuie să fi ştiut de existenţa negrului cu cîrligele de măcelar şi fragmentele de lanţ care-i atîrnă de pălărie, acoperit cu o fustă dintr-o bucată de tinichea. Asemenea lucruri i-au deschis ochii, l-au învăţat să privească în jur.

Nu credeţi că toată această vînătoare după noi izvoare, noi materiale, noi îmbinări le-a perimat pe cele tradiţionale?

Odată, Walter Gropius mi-a spus că avusese în 1920, la Bauhaus, un conferenţiar care le spunea studenţilor că pictura în ulei şi sculptura erau perimate, fiind procedee

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din Ro

ale epocii de piatră, și că artiștii viitorului se vor folosi de materialele proprii timpului lor — plasticele și altele, presupun. Și cuvintele lui i-a deprimat într-atîta pe studenți încît cei mai mulți au renunțat să mai lucreze pînă cînd au băgat de seamă că Klee, care fusese și el prezent la conferințe, continua să picteze pur și simplu ca mai înainte; atunci și-au revenit, gîndindu-se că la urma urmei totul putea să fie în ordine.

Și firește, asemenea tuturor eliberărilor, eliberarea de materialele convenționale are partea ei exhibiționistă, destructivă și exagerată. Dacă un artist se simte mai liber, mai viu, lucrînd cu materiale noi, atunci opera sa poate să profite. Dar un artist de mîna a doua nu poate deveni un artist de mîna întîia schimbîndu-și materialul sau stilul. Va continua să aibă aceeași sensibilitate, aceeași viziune a formei, aceleași calități umane, și acestea sînt lucrurile care-l fac bun sau prost, de mîna întîia sau de mîna doua.

Și mai există sculptori care au o mulțime de spus cu ajutorul materialelor tradiționale, este adevărat?

Giacometti de pildă. În perioada sa suprarealistă a dat dovadă de o imaginație remarcabilă a lucrurilor, ca în al său *Palat la 4 a.m.*[1] — poetică, vreau să spun, nu literară — și mai tîrziu cînd sensibilitatea sa față de arta etruscă și egipteană s-a îmbinat cu înțelegerea și entuziasmul particular pentru Cézanne, a produs ceva foarte personal: o realitate contorsionată, așa cum este. Pentru Giacometti armătura a devenit din nou linia vieții în sculptură și, de asemenea, el este acela care i-a redat o sensibilitate nervoasă, pe care aspectul « cioplirii pure » îl poate pierde complet din vedere. Atunci cînd Giacometti începuse să se afirme, existase pericolul ca sculptura să devină o problemă de artizanat.

Credeți că există vreun pictor recent care să dețină autenticul instinct tridimensional? Vreun pictor-sculptor?

— Picasso, de pildă. Sculpturile sale sînt într-adevăr tridimensionale spre deosebire de acele ale lui Braque, să zicem, care face sculpturi de pictor dîndu-le o calitate bidimensională. Picasso folosește obiectul în realitatea lui completă, el tinde într-adevăr să înțeleagă pe deplin forma. Daumier este un altul care a putut să deseneze într-un mod tridimensional și nu avea nici o greutate în a-și strămuta concepțiile în sculptură. Cred că același lucru se poate spune într-o mare măsură și despre Matisse. Matisse a fost extrem de influențat de sculptură — Rodin a avut un efect puternic asupra sa — și aceasta face ca sculptura lui Matisse să fie reală. A vădit interes pentru ea de la bun început. Nu era doar o distracție de pictor. Degas a fost un altul care a putut sculpta, deoarece avea o înțelegere extraordinară a siluetei umane și nu făcea altceva decît să-și folosească în mediul solid cunoștințele obținute din pictură și desen. Dar mă îndoiesc că cineva asemenea lui Puvis de Chavannes ar fi putut să sculpteze. Probabil că el ar fi realizat basoreliefuri.

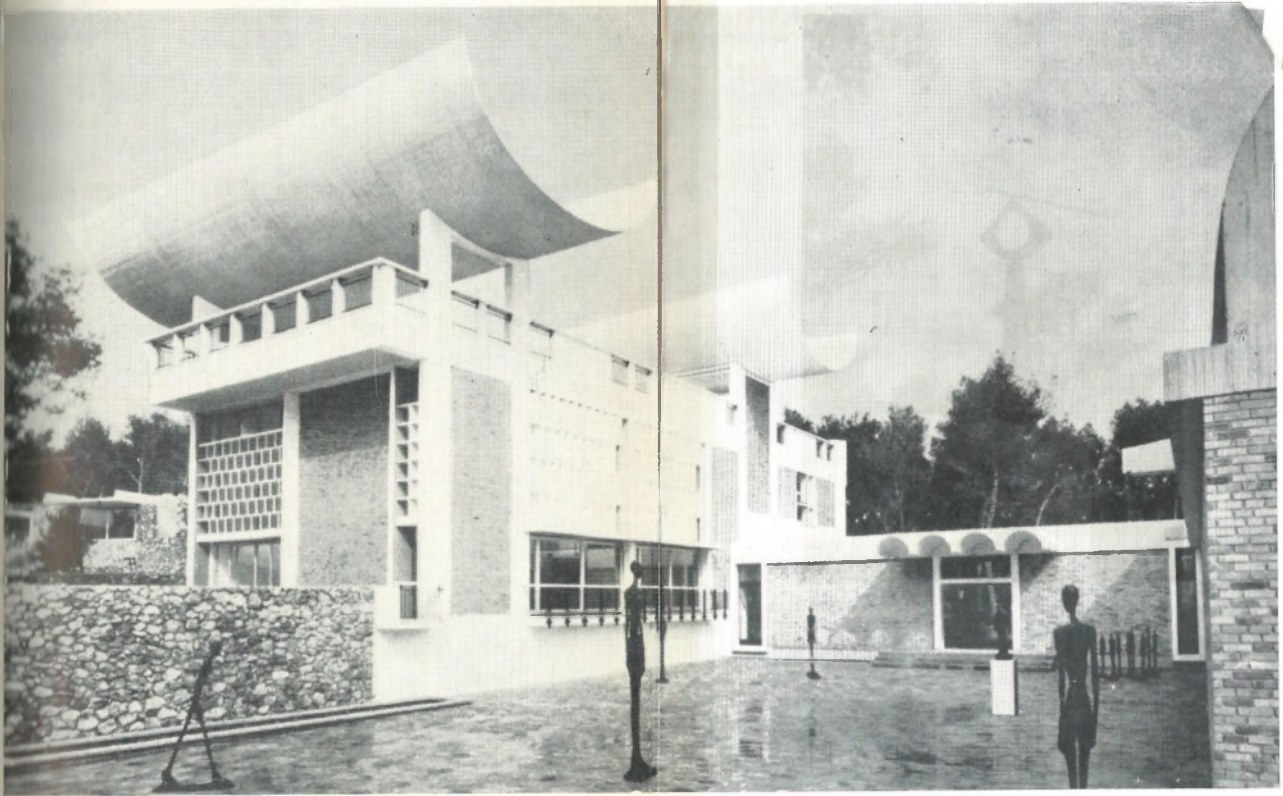
În românește de SIMONA DRĂGHICI

---

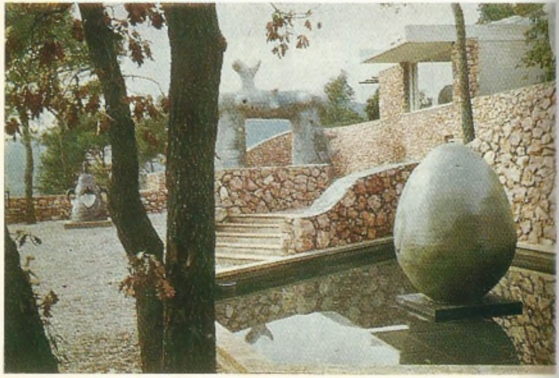
[1] În 1925, Giacometti a încetat să mai lucreze după model pentru o perioadă de 10 ani, și operele sale extrem de originale din această epocă experimentală oglindesc influența sculpturii primitive și negre, a cubismului și suprarealismului. Și el a simțit nevoia deschiderii formelor și a spațiului. Dintre diferitele sale sculpturi în formă de colivie, aceasta este cea mai fantastică, « un foarte fragil palat din bețe de chibrituri », conținînd o șiră a spinării, scheletul unei păsări, statuia unei femei în care-și recunoscu mama, un obiect în fața unei scînduri, în care se identifică cu el însuși.

DESCHIDERI SPAȚIALE

@Asociatia Ziaristilor Independenti din R



Arhitectura Fundației Maeght
Sculpturi de GIACOMETTI

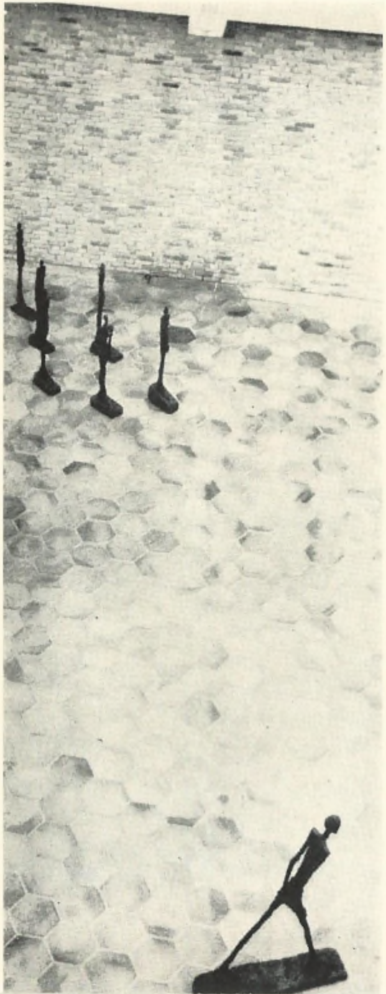


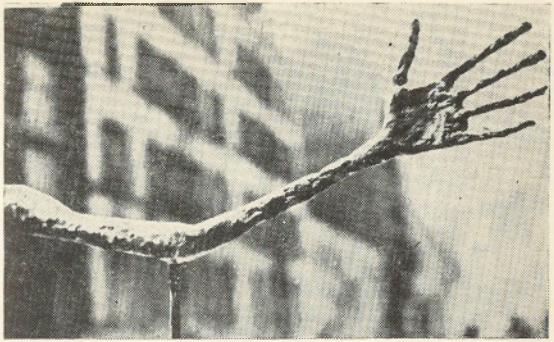
▲ JOAN MIRÒ: Oul cosmic — Fundația Maeght
◀ JOAN MIRÒ: Giruetă (Fundația Maeght)

◀ HENRY MOORE: sculptură așezată în fața sediului UNESCO Paris

DESCHIDERI SPAȚIALE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România





ALBERTO GIACOMETTI

Cărbunele de iarbă

Mă rotesc în gol, privind spațiul și astrele în plină zi care aleargă prin argintul lichid ce mă-nconjoară, și capul Biancăi, răsucit ușurel în urmă, învăluit în ecoul glasului ei, și pașii de fulgi lîngă zidul roșu căzut în ruină.

Mă întorc la construcțiile care-mi plac și care trăiesc în suprarealitatea lor; un palat frumos; pardoseala de zaruri albe cu puncte negre și roșii pe care alunecă pașii, coloanele de fusee, plafonul de aer care surîde și frumoasele mecanisme de precizie care nu slujesc la nimic.

Caut în neștire să prind din gol firul alb și nevăzut al fascinației care vibrează și din care purced faptele și visele cu susurul izvorului peste pietrele prețioase și vii.

El vieții dă viață, și jocurile sclipitoare al acelor și zarurilor care se rotesc, se înfiripă și se urmează alternativ, și picătura de sînge în pielea ca laptele, dar un strigăt ascuțit se înalță brusc făcînd să vibreze aerul și să tremure pămîntul alb.

Viața întreagă începe în globul încîntător care ne înconjoară și care strălucește rotindu-se în preajma fîntînii arteziene.

Caut femeile cu pas ușor, cu obrazul cizelat și care cîntă, amuțite, cu capul discret înclinat, aceleași care existau în băiețelul îmbrăcat în haine noi mergînd de-a lungul pajiștei dintr-un spațiu în care timpul n-avea oră; se opri o clipă și privi înăuntru și în afară, minuni atît de multe. O, palatul!

@Asociația Ziariștilor Independenți din

GAËTAN PICON

însemnări după moartea lui Giacometti

Miercuri seara, 12 *ianuarie*

Era astfel încît, deși l-am cunoscut puțin — și numai în ultimii ani — vestea morții lui, abia aflată, mă lipsește de un sprijin, mă lasă dezarmat, expus.

(Este adevărat că, pe cercul de cretă al traiectoriei sale, cine îl întîlnise o singură dată putea să-l fi văzut în esența lui, pe el, nu personajul unui roman istoric a cărui viață, alcătuită din întîmplări variate, cere cunoașterea tuturor elementelor care au compus-o pe încetul, ci eroul unei povestiri mitice, fără trecut nici avataruri contingente, ai cărui pași suprapunîndu-se pașilor trezeau îndată susurul unor adînci reminiscențe).

Ceva în *el* copleșea, reunea, dădea alinarea evidenței. Nu puteai — nici pentru o clipă să ți-l imaginezi, să-l dorești, fie și oricît de puțin — altul. Fără îndoială, îți plăcea sau nu, ca o rădăcină, ca o stîncă. Dar o stîncă în mișcare, în mers, deplasînd aerul care te punea în mișcare. Și evidența primită de la el era molipsitoare, însuflețea, ne dădea în ochii noștri proprii, un început de evidență.

În întregime preocupat de el însuși, plin de el însuși pînă sus, raportînd totul la sine. În consecință deschis, ca să poată lua ceea ce îl interesa. Bloc, dar bloc fisurat, cu pereți interiori ca niște maxilare de pradă. Nu deschis ca să poată ieși din sine însuși, sau curios de diversitate, sau interesat să-și sporească prada. Dorind, consumînd, înghițind dar numai ceea ce putea încorpora.

(Elimina, fără îndoială, ceea ce de la început nu avusese nici o afinitate cu el, ceea ce nu aparținea rădăcinilor sale ; și de asemeni tot ceea ce se afla — accident, dispersiune, bifurcație — în afara unei esențiale simplități : insensibil față de mare, de exemplu, și fără să fi călătorit vreodată cu avionul, indiferent la ceea ce se înțelege în mod obișnuit prin diversitatea lumii, sau frumusețea ei. — Pentru că frumuseții nu avea nevoie să-i schimbe semnul. Urîțenia, banalitatea, sordidul, suferința, moartea, le lua în ghiarele lui, le auzea trosnind plin de încîntare, le strivea cu putere).

Avînd mereu nevoie de concret, de pradă, pentru că voind nu să creeze, să compună, nici să formeze, sau să deformeze, ci să afle în fața lui ceea ce a obținut. Deci, deschis, mereu îndreptat spre . . . Dar îndreptat mereu spre același lucru : spre orice este esențial, orice în care esențialul se ascunde și face semne, orice în care se atestă dificultatea și necesitatea de a extrage (și atunci ce este mai indicat dacă nu un chip omenesc ?) și aflîndu-se astfel, el, forța lui, puterea lui de a dori și de a lua, și prada lui monotonă,

împreunați ca îndrăgostiții din legendă, legați într-un inel de nedesfăcut a cărui deschizătură devine fascinație, a cărui continuare devine început iar înaintarea rotație imobilă.

Imobilitatea omului care merge, încremenit în momentul în care se smulge soclului, întinde piciorul înainte. — În timp ce proiecția cinematografică face o mișcare dintr-o serie de imobilități, aici perpetuitatea mișcării lasă în urma ei această succesiune de gesturi nămolite.

El este cel care merge, el, omul, sculptorul (femeile au picioarele lipite unul de altul) — deoarece ceea ce apare aici nu e numai obiectul extracției, ci extracția obiectului, mișcarea care merge spre . . . piciorul întins înainte, dar rămînînd prins de soclu, nu poate merge decît spre posibilitatea sa. Înaintarea prea mică pentru ca scopul să fie atins, dar prea hotărîtoare, prodigioasă, incomensurabilă ca să nu reclame reluarea ei, ca să nu deschidă operei matca pe care ea nu încetează să lunece.

« *Reîncep totul. Dacă nu merge mai bine pînă în două săptămîni, mă opresc de tot, nu ? . . . În fine, mîine, poate . . .* »

(Mă gîndeam mereu la o vorbă de a lui Balzac despre el însuși : « Un fenomen de speranță »).

Lucrînd, mergînd pe stradă, îl regăseai întotdeauna ca în aceeași poză instantanee : la aceeași oră, în același loc — între două puncte obișnuite — spunînd același lucru, făcînd același gest și, se părea, aceeași operă. Dar era primul pas, primul cuvînt, primul gest. Prezent care abolea în mod magic orice trecut, suficient de puternic ca să nu fie niciodată repetare, deschizînd de fiecare dată viitorul căruia i se încredințează. Parcursul unui orologiu care bate mereu aceeași oră, dar noi n-o auzim niciodată la fel, de fiecare dată ecoul ei este presimțirea unei alte ore — ora cea nouă. Prezent al cărui prezent trece mereu.

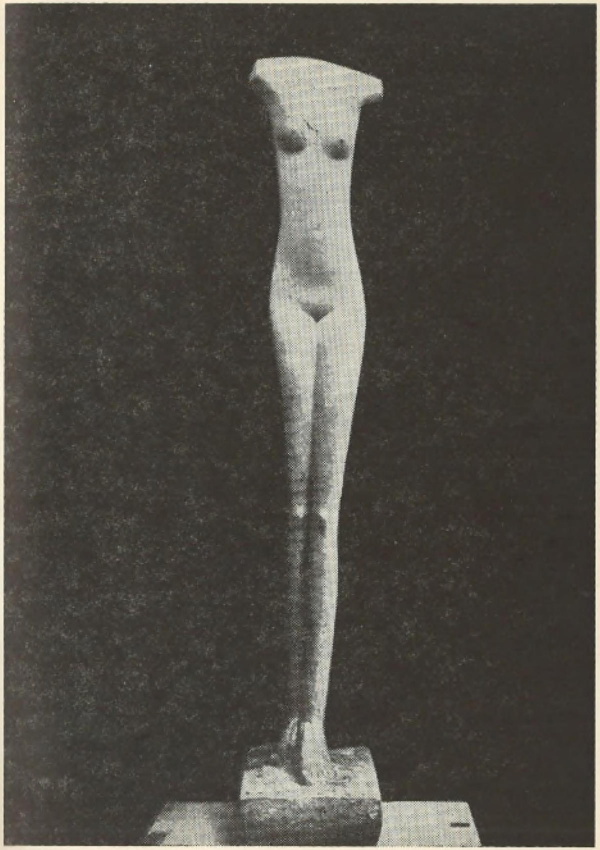
Farmec al acestei clipe inițiale risipind orice anterioritate, excluzînd orice comparație. Fiecare operă acoperă operele asemănătoare care o preced ; în cercul operelor asemănătoare, fiecare operă este unică, este cea dintîi. Numai în mod abstract, într-un sens iluzoriu, există un ansamblu căruia i s-ar putea descrie istoria, formarea, seriile, registrele, chiar inegalitățile și contradicțiile. El însuși, abordînd opera, nu se sprijină pe nimic altceva decît pe dorința crescîndă care-l îndreaptă spre acest obiect care se naște în fața lui și, cu toate că i s-a întîmplat să lucreze îndelung, aproape la nesfîrșit, aceeași operă, continuitatea este mai mult a modelului decît a operei (mai degrabă : a unității abstracte a modelului), deoarece gesturile nu se înlănțuie după o progresie care le-ar da mai multă siguranță și, rezultatului lor, mai multă desăvîrșire, fiecare gest este singur, primul, riscînd totul sau nimic.

Cînd îi spune lui Gênet : *Trebuie să copiezi ceea* ce *vezi*, nu *?* — și adaugă : *și în același timp trebuie să faci un tablou*, nu se referă la nici o tehnică, la nici o poetică a cărei respectare ar da tabloului drept de cetate într-o lume în cele din urmă superioară celei pe care o vedem ; el face aluzie la acest act care este un risc de a lua singur și fără nici un sprijin, fie și în propriu-ți trecut, și care este o posibilitate veșnic deschisă deoarece veșnic pierdută ; nu amintește nimic altceva decît dificultatea care se naște, între obiect și pînză, dintr-un asemenea decalaj încît este imposibil să treci de pe un mal pe altul fără să pierzi ceea ce voiai să transporți, și totuși . . .

Și totuși, trebuie să transporți obiectul, deși e de neatins, pe pînză, deoarece pînza — posibilitatea operei — face să apară obiectul la rîndul său și de la început, ca de neatins, în spațiul său real.

Totul se petrece ca și cum obiectul, în realitate, ar fi de neatins, pentru că în jurul lui spațiul e ca un decor mincinos, cu suporturi încărcate de oglinzi deformante, cu ancorări viclene, care fac ca nici una din pozițiile spectatorului să nu deschidă o perspectivă esențială. Invizibile și schimbătoare lentile, lunecă la fiecare pas pe dinaintea

@Asociația Ziariștilor Independenți din



Desene şi sculptură de GIACOMETTI

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

ochilor noștri, făcîndu-ne să vedem obiectul — același obiect — minuscul sau imens, întotdeauna trunchiat. Fără îndoială dorința de a apuca, de a trage obiectul pe celălalt țărm, vine din dorința de a-l elibera de acest spațiu în care el nu e niciodată adevărat.

Și cu toate că scos afară din acest spațiu, obiectul nu este altceva decît o perspectivă izvorîtă în acest spațiu. Oare din descurajare, din exasperare, oare, cu agresivitate, acuză Giacometti instabilitatea și precaritatea perspectivelor, lunecînd de la mai mare decît natura la acele figurine atît de mici încît un bobîrnac riscă să le întoarcă în neant?

Dar poate nu e asta, poate aceste deformări sînt mai puțin o acuzare a iluziei cît un neajuns al apropierii, ciocnirea întîlnirii. El nu rămîne la ele; deși ele sînt ceea

ce în cele din urmă rămîne, ceea ce rămîne în mîinile lui, ele nu sînt decît veșmîntul pe care îl rupe, îl sfîșie ca să scoată la iveală focul ascuns, secretul, focul sacru, privirea, această legătură a nasului cu orbita ochiului, măsura comună a unor măsuri diferite, adevărul din inima iluziilor, *asemănarea* . . .

Aceste deformări care, prin ironia unei confuzii inevitabile, de aici înainte, îl reprezintă, sînt atît de puțin o construcție, o scriere voluntară, o semnătură consimțindă, încît ele traduc rezultatul pe care el îl numea cu plăcere « bicefal » al unui efort pe care niciodată — cu tot umorul și cu toate paradoxele lui — nu l-a numit sau socotit astfel. Ele țin în același timp de natura percepției și de aceea a actului. Deficitului ființei (aparenței ființei) i se adaugă — foarte strîns — deficitul actului. Mîna apucă prada deoarece ochiul nu reușește să determine locul ei în acest spațiu de miraje și obstacole, și, apucînd-o, o violentează, o reduce, o lungește, o îndoaie, o umple de țepi uneori — aproape — o abolește. Dar, descleștîndu-se, ea nu dă drumul unei coji lipsite de viață . . .

Mîl, foetus, viață de o fecunditate cutremurătoare — viața mîinii care mîngîie sau care sleește și a cărnii care răspunde cu furtuna, cu vijelia acestor valuri scurte, aceea a privirii care a privit și a celui care privește la rîndul său, în inima acestui cuib de plumb lucios, în spațiul desființat din care nu mai rămîn decît schelele . . .

Spațiu desființat, șters, totuși jalonat, foșnind de profunzime. Chipuri netede, fără îngroșare, și recăpătîndu-și adîncimea. Fără îndoială spațiul este obstacolul care desparte de căminul nelocalizat. El este de asemeni drum de străbătut, și, mergînd, din acești pași suprapuși pașilor, se naște și crește singură pasiunea drumului. În avangardă, în înaintarea de inițiere, drumul nerăbdător, indiferent, spre locul singur privit, singurul dorit, se întîmplă să-i țină locul . . .

Obsesia *asemănării*, a unei analogii magice a prezenței vii, atestă preexistența prezenței. Dar ea se ține în fața noastră la distanță — și dorința vine să și-o apropieze. A poseda ceea ce vezi se împlinește aici făcînd, dar a face nu înseamnă aici a creea, înseamnă a intra în ceea ce vezi așa cum intri într-un trup, și dacă a intra în ceea ce vezi trece prin acest gest simplu care pare să-l copieze, și sfîrșește într-o operă care se desparte de el, în același timp în care cel ce o face se desparte de ea, asta se întîmplă pentru că acest om este, în ciuda a tot și a toate, un artist. Și de altfel, dragostea, ea însăși, vede cele două trupuri unite, unul dintr-altul căzînd.

Cad, dar timp de o clipă, erau altele. Din această efemeră, fabuloasă metamorfoză, opera face imaginea pe care poți, după cădere, s-o privești.

Mîngîiere și violență, salt și tresalt a două trupuri înlănțuite, penetrație, prezent și cădere în uitare, trezire a esențialului prin alterările cele mai ciudate — nici o operă care să se confunde mai mult cu mișcarea însăși a erosului.

Și mă simt mai puțin zguduit în puterea mea de a admira decît în puterea mea de a dori.

Întoarcere de la Stampa, în ziua de 16

La un capăt al sicriului, o mică ferestruică îngăduie, deschisă, să-i vezi fața. Sub sticlă mi s-a părut — capul închircit, într-adevăr de ceară, sub coama părului cenușiu — cel al strămoșului mitic al omului pe care-l iubisem sau poate chiar al unui necunoscut mort de mii de ani, aztec, egiptean îmbălsămat în acest sarcofag, și neavînd nimic de-a face cu toate acestea.

Risipite în atelier și înmugurinde în lumina rece, cîteva figurine fuseseră aduse aici de un suflu anonim — care bătea la ușă.

În românește de GEORGETA HORODINCĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din

▲ ZADKINE şi GIACOMETTI

ZADKINE: Oraşul distrus — bronz — (Rotterdam) ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din

ZADKINE

La ville détruite

Statuia pe care toată lumea o numește Orașul Distrus
la fiecare vizită pe care o fac la Rotterdam
mi se pare a deveni o străină acestui oraş.
De jur împrejurul ei
monstruoase schelete de oțel se înalță
în fiecare zi
ca niște noi păduri ale viitorului nostru de mîine.
Și statuia mi se pare de fiecare dată a se retrage în urmă
unde valurile liniștite ale portului o așteaptă.
Dinosaurii de oțel nu pot s-o mai suporte.
Dar cînd o privesc
în grădina mea
sub milioanele de frunze ale copacilor
mi se pare c-o aud murmurînd:
Nici cînd mai mult !
E plînsul ei, disperarea ei...

În românește de ILEANA ȘOLDEA

ZADKINE POET

El trebuia să cioplească formele care,
ca și cuvintele,
trebuie să excite ochiul indiferent,
să trezească senzații nebănuite. *(Zadkine au travail)*

Acesta este sculptorul. Inspirat de fotografiile făcute după operele lui, sau cele reprezentîndu-l chiar pe el, de conservatorul Muzeului din Ottawa (Canada), Donald Buchanan, poetul Zadkine a scris poemele care le însoțesc în albumul LE MONDE SECRET DE ZADKINE apărut în editura *Arted*, sub îngrijirea lui Ionel Jianou. Din acest album, reproducem poemul care comentează celebrul bronz.

@Asociația Ziariștilor Independenți din

PAUL KLEE

Traiectorii armonice şi proporţii în pictură

I se atribuie lui Ingres ordonarea repausului; aş vrea, dincolo de patos, să ordonez mişcarea.

PAUL KLEE, Septembrie 1914

Întregul (lumea) are o natură dinamică; probleme statice apar doar în anumite părţi ale universului, la « construcţii », pe scoarţa diferitelor corpuri ale lumii. Stagnarea noastră pe scoarţa exterioară a pămîntului nu trebuie să ne împiedice de a recunoaşte aceasta. Căci ştim că în definitiv totul ar trebui să tindă spre centrul pămîntului. Dacă micşorăm încă o dată punctul de vedere în microscopic, ajungem din nou în domeniul dinamic, la ou şi la celulă. Există aşadar un dinamic macroscopic şi un dinamic microscopic. Între ele stă excepţia statică, fără îndoială cazul special al existenţei noastre omeneşti şi al formelor sale. Deci « noi » ca episod stînd sub imperioasă, severă constrîngere înlăuntrul întregului. Ca o poruncă ne constrînge cumpăna, cu direcţiile ei de rezolvare spre ou şi spre moarte. Imperativul static în existenţa noastră pămîntească.

Încep în mod logic cu haosul, e cel mai firesc aşa. În felul acesta sînt liniştit, căci pot fi în primul rînd eu însumi haos. Haosul este o stare neordonată a lucrurilor, o harababură. « Creatoare de lume » (cosmogenetică) o mitică stare primordială a lumii din care treptat sau brusc, de la sine sau prin fapta unui creator, se formează cosmosul ordonat.

•

Dacă este adevărat că pictura nu se face după reguli, este tot atît de adevărat că există anumite reguli ale picturii şi că folosirea lor corectă nu este de loc dăunătoare ci dimpotrivă serveşte operei de artă. Ne înşelăm însă, cînd zicem că pictura este numai senzaţie sau simplă tehnică, pentru că nu este nici una nici alta. Nici nu se poate preciza ceea ce face dintr-o operă o capodoperă. În marile opere există un spirit (esprit), ceva, şi acest ceva care nu poate fi măsurat este întotdeauna imprecis în raport cu sensul infinitului sau al infinitului mic. Pictorii cei mai mari au ezitat întotdeauna să vorbească despre pictură. În orice caz dacă vrem să fixăm doi poli între care s-ar deplasa o adevărată operă de artă aceştia ar fi cunoştinţe în general şi sentiment. Atîta timp cît cultivi cunoştinţele şi senzaţia realizezi un progres. Pentru a realiza o operă bună trebuie mai întîi să ştii să pictezi şi să simţi ceea ce pictezi. Aceste două elemente nu pot fi precizate calitativ şi cantitativ şi tocmai de aici pornesc toate inexactităţile, greşelile şi contrastele. Două culori, una lîngă cealaltă, ne pot spune multe dacă pictorul era emoţionat în acel moment şi dacă ele au ieşit din sufletul lui ca o confesiune, ca expresia universului său interior. O formă nu spune nimic, atîta timp cît este plastică sau desenată, dacă nu urmăreşte şi nu exprimă o emoţie interioară (un mouvement d'âme). De asemeni, diversele obiecte ca subiecte — pot servi drept pretext şi deveni forme pentru a îmbrăca emoţiile noastre; cînd ele concordă cu aceste obiecte.

El Greco care a făcut o pictură foarte personală, foarte spirituală, a scris că pictura nu înseamnă tehnică, adică nu înseamnă reţete şi reguli ci luptă, inspiraţie, acţiune exclusiv personală. Dar el însuşi poseda mai multe reţete şi reguli...

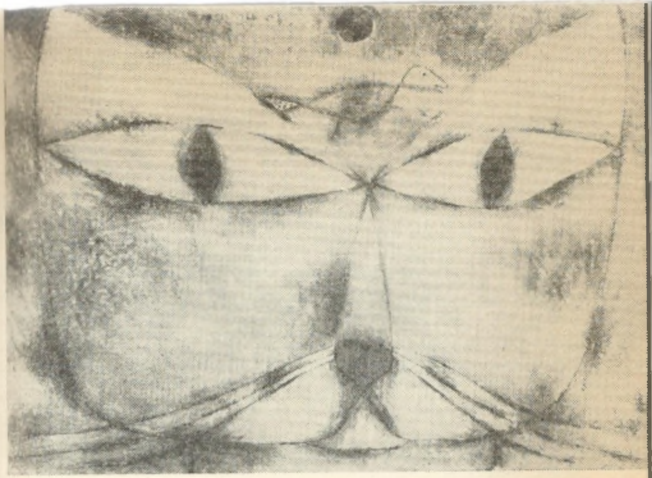
...Starea naturală a unei mişcări de la alb spre negru nu este neordonată, dar necoordonată. Ea este ordonată în contrast cu haosul, în care lumina şi întunericul nu sînt încă despărţite. Ea este ordonată în sensul natural al unei curgeri fine de la un pol la celălalt.

Această mişcare sau distribuire de tensiune este de o nesfîrşită fineţe. Particulele strîns învecinate se deosebesc greu una de alta. Nu e posibil să te orientezi cu siguranţă. O localitate nu poate fi cu precizie fixată, deoarece fluviul, firul curent, lin dar sigur ia şi duce cu sine orice consistenţă.

Numai în mişcare este posibilă multitudinea nuanţării. Pentru a deveni mai precis, trebuie să devii mai sărac.

Ordonarea artificială: coordonare analitică a mişcării luminos-întunecat pe baza unei scale cu relaţii de amestec măsurabile. Treptele intermediare pretind o mai mare

[1] PAUL KLEE, Das bildenerlsche Denken. Schriften zur Form-und Gestaltungslehre herausgegeben und bearbeitet von Jurg Spiller. Benno-Schwabe, Basel, 1965.



PAUL KLEE: Pisica şi pasărea ▶

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din R

latitudine pentru a putea fi perceptibile prin simțuri și măsurabile. Contrastele se mențin la distanță respectuoasă unele de altele. . .

. . . Forța creatoare nu poate fi numită. Ea rămîne pînă la toată urma tainică. Totuși nu e un mister ceea ce nu ne-a zguduit fundamental. Sîntem noi înșine încărcați cu această putere pînă în cele mai fine componente ale noastre. Nu putem exprima natura ei, dar putem merge în întîmpinarea izvorului, încercînd pînă unde se poate. În orice caz avem de dezvăluit această forță în funcțiunile ei, așa cum ne este ea nouă înșine manifestată. Probabil e ea însăși o formă de materie, doar ca atare nu prin aceleași simțuri perceptibilă ca felurile cunoscute ale materiei. Dar în felurile cunoscute ale materiei trebuie ea să se arate spre a fi cunoscută. Unită cu ele trebuie să funcționeze. În conpenetrare cu materia ea trebuie să primească o formă vie, reală. . .

. . .Vrem să fim exacți fără a rămîne unilaterali. E o performanță, dar nu trebuie să dăm înapoi. Cunoașterea este pe cît posibil precisă. Imaginarul este indispensabil. Nu formă vrem, ci funcțiune. Căutăm să păstrăm și aici precizia: cum funcționează mașina nu e rău, cum funcționează viața e mai mult. Viața procreează și naște. Cînd va avea mașina uzată copii? Lucrurile fundamentale vii sînt principial existente în sine, ființa lor este funcțiune exactă. . . Formula funcțiunii este îndepărtată, dar ea este undeva, ca punct primordial de izvorîre.

Opera crește în felul ei după reguli comune, general valabile, dar ea nu este regula, nu e mai dinainte comună. Opera nu e lege, este deasupra legii. Ca proiecție, ca fenomen ea este « limitat începătoare » și « limitat mărginită », dar se aseamănă nemărginirii legii prin aceea că și în mărginirea ei socoteala nu se încheie. Arta ca mesageră a fenomenelor, proiecție din fondul primordial supradimensional, parabolă a zămislirii, presimțire, mister. Dar să se exploreze mai departe.

Actualul să fie considerat cu bunăvoință; prezentul să nu-și piardă dreptul său. Dar să fie măsurat cu ceea ce e veșnic, cu ceea ce se păstrează în mutația timpurilor, apărînd cu periodică mobilitate sau retrăgîndu-se adesea în umbră, dar, în latență chiar, bogat în rodnicie. Să fie totul măsurat cu procesul natural și legea lui. Aceasta apără de învechire, căci totul curge și astăzi curge repede. Să se precizeze nu ziua de azi, să se precizeze înapoi și înainte, să se precizeze universal și spațial. Precisul azi s-a săvîrșit, a trecut.

Formalismul este formă fără funcțiune. Vedem astăzi în jurul nostru tot felul de forme exacte, ochiul înghite nolens-volens pătrate, unghiuri, cercuri și tot felul de confecții, ca sîrme pe băț, triunghiuri pe băț, cercuri pe pîrghii, cilindre, bile, cupole, cuburi mai mult sau mai puțin elevate și în multilaterală conlucrare. Ochiul înghite aceste lucruri și le duce undeva într-un stomac, care suportă mai mult sau mai puțin. Mult și a-toate-înghițitorii sînt aici, s-ar părea avantajați, posesori ai unui stomac minunat. Vor fi admirați de mulți, total neinițiați, de formaliști.

Dimpotrivă forma vie.

Inițiatul presimte punctul vital primordial, are cîțiva atomi vii, are cinci vii, ideali pigmenți plastici elementari, știe acum de un mic loc cenușiu, pornind de la care saltul în haos în ordine, reușește.

Presimte zămislirea. Apoi știe oarecum lămurit despre prima facere, să pună acele lucruri în mișcare de devenire și el însuși mișcat să le facă vizibile. Rămîn în ele urme dincolo de mișcarea sa, și farmecul vieții e dat. Și pentru ceilalți farmecul trăirii. Metalogica surprinde surîsul, privirea, mireasma, toate seducțiile dintre bine și rău. Temeiul funcțional nu stă desigur pe loc, nicăieri nu se oprește, și astăzi încă sînt destule granițe puse și poate slavă Domnului. Căci în fața misterului analiza se oprește încurcată. Dar misterul este de întruchipat prin pătrundere pînă la sigiliul său.

Dialogul cu natura rămîne pentru artist conditio sine qua non. Artistul e om, însuși natură și un crîmpei de natură în cadrul naturii. Se schimbă doar, în raport cu atitudinea

omului față de amploarea tendinței sale de cuprindere în interesul acestui cadru, numărul și felul căilor de urmat, atît în producție cît și în studiul naturii legat de aceasta.

Căile par adesea foarte noi, fără ca să fie, poate, în fond. Nouă este numai combinația lor, sau ele sînt într-adevăr noi față de numărul și felul căilor de ieri. A fi nou față de ieri, este în orice caz un indiciu revoluționar, chiar dacă prin aceasta marea lume veche nu este încă zdruncinată. De aceea bucuria noutății nu trebuie micșorată, larga privire istorică trebuind doar să păzească ca o noutate să nu fie căutată forțat în dauna firescului.

Modul profesiunii de credință artistice de ieri și a studiului naturii legat de ea constă într-o, se poate spune, penibil diferențiată explorare a aparenței. Eu și tu, artistul și obiectul său, căutau relații pe calea optic-fizică, prin stadiul de aer intermediar. Rezultatul explorării aparenței nu este de subapreciat, el trebuie extins. Nu mai corespunde astăzi acest drum întregii noastre valori, după cum nici pe vremuri, alaltăieri, nu era aceasta singura nevoie.

În concepția obiectului natural intervine o totalizare. Obiectul își depășește aparența prin știința noastră și prin interiorul său. Știința că obiectul este mai mult decît lasă să se cunoască partea sa din afară.

Apare structura materială sau funcțiunea materială.

E evidențiată relativitatea lucrurilor vizibile. Se tinde spre o esențializare a întîmplătorului.

Construim, construim și totuși intuiția rămîne un lucru bun.

Exactitate înaripată de intuiție. . .

Și artei îi este dat loc destul pentru cercetarea exactă. Matematica și fizica ajută cu reguli pentru reținere și diferențiere. E folositoare constrîngerea de a te ocupa întîi cu funcțiunile și nu întîi cu forma finită. Teme algebrice, geometrice, mecanice (privitoare la statică și dinamică) sînt momente de formare în direcția esențialului, a funcționalului față-n față cu impresivul. Învățăm să vedem în spatele fațadei, să prindem lucrul din rădăcină. Să cunoaștem ce curge dedesubt, preistoria vizibilă. Să săpăm în adîncime, să dezgolim. Să argumentăm, să analizăm. Să prețuim puțin formalul și să evităm de a prelua de-a gata.

Toate aceste sînt foarte bune, și totuși lipsește ceva: intuiția nu e cu totul de înlocuit. Documentăm, motivăm, susținem, construim, organizăm; bune lucruri, dar nu ajungem la sinteză.

Am fost sîrguincioși, dar geniul nu e sîrguință. . . Geniul nu e nici măcar parțial sîrguință, numai fiindcă bărbați geniali au fost pe deasupra și harnici. Geniul e geniu, har, fără început și sfîrșit. E zămislire. Geniul nu se învață, fiindcă nu e normă, fiindcă e excepție. Cu neprevăzutul nu poți conta. . . Sare înainte în aceeași direcție sau în altă direcție. . . Căci geniul este față de dogmă adesea eretic. N-are nici un principiu în afara sa.

A fi abstract ca pictor nu înseamnă a face abstracție de posibilitățile de comparare cu obiectele naturale, ci se bazează, independent de aceste posibilități de comparare, pe rezolvarea de relații plastic pure. Exemplu de posibilități de comparare: reprezentarea seamănă cu o femeie, cu o pisică, cu o floare, cu un om, cu un zar. Relații plastic pure: clar și obscur, culoare și clar-obscur, culoare și culoare, lung și scurt, lat și îngust, ascuțit și bont, stînga-dreapta, sus-jos, înapoi-înainte, cerc și pătrat și triunghi. . .

. . . Punctul pregnant în apreciere este nu dacă e reprezentat un cîine, o pisică, etc, sau « nimic » (ceea ce nu există), ci dacă reprezentarea se servește de mijloace așezate în tablou sau de mijloace care stau în afară.

Arta nu redă vizibilul, ci face vizibil.

În românește de TEODOR DAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din

N. ARGINTESCU-AMZA

Oskar Kokoschka și evoluția expresionismului

Receptivitatea directă (pe baze tradiționale, mai mult sau mai puțin generalizate) este relativă și uneori chiar redusă în țările de tradiție latină, față de « spiritualitatea » nordică. Față de această faimoasă linie Atena-Roma-Paris, un fel de axă spirituală a meridionalității latine, există rezerve destul de accentuate (pînă la opacitate). Este în chip vădit ori tainic, considerată confuză pînă la haotic, anarhică și — în cadre de sensibilitate estetică obișnuită — rebarbativă. În schimb însă, cînd arta nu este folosită drept oază liniștitoare, drept compensație cu efect sedativ ori chiar evaziune, atunci expresionismul nordic se impune ca plăsmuire dătătoare de seamă, de uriașă complexitate atemporală, și oarecum dincolo de timpul și de spațiul concretului cotidian.

Expresionismul modern în sensul larg, a depășit o jumătate de secol, oficial consacrat (Die Bruecke 1905—1914, Der blaue Reiter 1911—1914, Der Sturm 1910—1928) înglobînd colaborarea artiștilor francezi și ruși, a scandinavului Edgar Munch și a elvețianului Ferdinand Hodler, sub lumina tutelară a lui Van Gogh. Prin substanța sa neoromantică, expresionismul închipuie una din coordonatele fundamentale ale ethosului uman creator, vivificînd și amplificînd valențele baroce (tot în sensul larg), anticlasiciste (mai ales în sens antiacademic). El constituie deci, dacă nu unul dintre polii spiritului uman, poate cel mai puternic ferment de neliniște înnoitoare, de reîmprospătare vitală, amplă, complexă, cu substrat demiurgic, și cum s-a spus, în sens goethean « faustică ».

Cultura epocii noastre revoluționare, răsturnătoare a tuturor conformismelor, aprigă în cernerea tuturor privilegiilor, lărgește sfera lucidităților, înglobează nocturnul, subconștientul, abisalul (Novalis), iar Gerard de Nerval, traducătorul lui « Faust » în Franța, vorbește în faimosul vers de « soarele negru al melancoliei ». Depășind plenitudinea dantescă prin cea propriu-zis renascentistă, vremea noastră asimilează din ce în ce mai nesățios viziunea plenitudinii shakespeariane, contemporană nouă (vezi Jan Kott.) De altfel nu prea se știe că Shakespeare a fost numit *de acum un veac* « Homer al epocii moderne ».

S-a putut spune că în mediul germanic, și mai ales cel scandinav propriu-zis, Edgar Munch vizionarul (dar cu viziuni de o amploare nesfîrșit mai cuprinzătoare decît cele ale belgianului James Ensor) a închipuit un principiu conducător, dirijînd spiritele spre « adevăratele esențe nordice » și jucînd rolul pe care în pictura europeană de tradiție mai mult sau mai puțin echilibrată, l-a jucat Cézanne, marele ctitor al viziunii picturale moderne — revoluționînd « à rebours », față de acesta.

De un veac, modernitatea autentică, în ansamblul ei, combativă, pune accentul pe secătuirea esențelor de structurare plastică, pe sterilizarea participării vizuale

(vezi, de pildă, exasperarea lui Cézanne față de pre secul « Monsieur Ingres »[1]) Există însă un antiacademism mai profund și mai global, de răzvrătire propriu-zis spirituală nu lipsit de o anumită religiozitate, secretă sau nu. Acesta însă — lucru caracteristic — este de semnificație *laică*, *antiecleziastică*, protestatară. *Dar punțile subterane*, cînd e vorba de marile valori, de supremul patrimoniu al umanității, *nu sînt niciodată rupte*. Watteau și Rubens prefigurează rafinamente de luminozitate impresionistă. Turner, în ultimele lucrări, anticipă viziuni care nu vor fi asimilate decît mult mai tîrziu. Iar în cadrele romantismului francez, marele Delacroix izbutește să închege afinități între barocul flamand, *clasicizant totuși* a lui Rubens (care copiase vreme de șase ani capodopere italiene) și libera viziune modernă a unei cromatici de imensă muzicalitate, de liberă poezie picturală. Se știe așadar cît datorește Delacroix unui Watteau, prin care a înțeles geniul lui Rubens, tocmai pe linia problemelor luminii și al jocului pictural de forme și contururi. « Ce n'est qu'un oeil » spunea Cézanne despre Monet. Ingres nu mai putea fecunda arta vremii lui, dar și Monet trebuia depășit. Ba chiar Seurat și cu atît mai mult pointillismul unui Signac. Postimpresionismul devenea epigonic și realiza variante prea circumscrise tehnicist pînă la asfixie.

Există însă în ultima evoluție a neo-impresionismului *neortodox* un principiu activ foarte liber, de tipică exaltare a culorii, de potențare a vibrației cromatice, de exacerbare a tensiunii de comuniune vizuală, dincolo de formă și de linie, prin care acesta reîntîlnește nedidactic, variantele de cromatism exploziv al expresionismului. Căci expresionismul se dezvoltă, cum spuneam mai sus, sub incandescențele picturale și psihice ale neasemuitului Van Gogh, beat de lumină sudică și de culoare precum era bătrînul Hokusai de desen. Și din capul locului, manifestele expresionismului german, pomenesc — dincolo de geniul unui Düerer sau Holbein — cu omagială fervoare, aproape filială, de tensiunea psihică și cromatică a lui Mathias Grünewald, la noi atît de insuficient cunoscut. În aceeași epocă, Hindemith, unul din marii promotori ai expresionismului *muzical*, va consacra acestuia faimosul triptic « Mathias der Maler ». În 1912, Kandinski va publica lucrarea care va teoretiza principiile modernei revoluții spirituale în lucrarea: « Despre spiritualitate în artă ». Iar manifestările lui Paul Klee, de extremă complexitate, în artă și în teorie, izbutesc că concretizeze genial (deși a fost și este încă interpretat pe linii formale cu totul neconcludente) tocmai valențele plastice cele mai inedite, *fără să rupă cu marile tradiții, ci potențîndu-le vizionar densitățile* pe plan filozofic, liric, muzical.

Dincolo de Paris, München și Basel, viziunea artei moderne găsește un teren propice și în Viena unui Hugo von Hofmannsthal hipercultivat, subtil și neliniștit, a unui Max Reinhardt cosmopolit, a unui Georg Heym mort atît de timpuriu, de un imens lirism patetic, și a « inginerului » Robert Musil cu lucidități aproape clinice. Acesta percepe din capul locului, principiile de dislocare *totală* ale bătrînului imperiu habsburgic (ale « kakaniei », după cum îl numește). Aici se desfășoară și evoluția primei etape a lui Oskar Kokoschka, creator proteic atît de semnificativ pentru *toate* preocupările unui « neo Sturm und Drang ».

Anul acesta se împlinesc 80 de ani de la nașterea acestui mare și neobosit artist, socotit de autentici cunoscători drept unul dintre cei mai de seamă pictori în viață ai lumii. În orice caz, nu se poate tăgădui covîrșitoarea vigoare temperamentală ale acestei creații de o mare expresivitate, atît de reprezentativă pentru evoluția expresionismului european și, astăzi o putem spune, chiar mondial.

Kokoschka a fost foarte elogiat de Rilke și Thomas Mann, printre alții, iar acum o jumătate de secol remarcabilul om de artă Adolf Loos îl numise « cel mai mare

[1]. « Ne trouvez-vous pas qu'il manque un peu de tempérrr . . .ament ! » exclama acesta.

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

pictor al viitorului ». Dar cînd i se aduc laude ce pot părea excesive, artistul devine de o modestie impresionantă. Conștient de valoarea sa, din pricina lucidității și a excepționalei sale culturi plastice, dînsul cumpănește cu grijă semnificația marilor genii. Astfel, fervoarea sa admirativă față de cei ce au fecundat marea artă se preschimbă în subordonare religioasă, în venerație. Acum cîțiva ani a putut mărturisi unui prieten: « Nu pot tolera să fiu numit dintr-un suflu, alături de giganții artei, mă simt un pigmeu. Vreme de cincizeci de ani am studiat cu grijă, în genunchi, operele de maturitate ale lui Tizian, Tintoretto și Rembrandt și-i cunosc mult prea bine pentru a-mi putea măcar închipui că aș putea figura alături de dînșii ».

Mai mult chiar, în aceeași împrejurare, aceeași luciditate îl face să prețuiască arta copiilor: « Toți copiii sînt artiști inspirați; orice ființă omenească este dăruită (. . .) la naștere. Întrebarea este de ce majoritatea își pierde atît de repede această dăruire. (Kokoschka nu șovăie s-o numească « genialitate ») sau de ce le este, odată cu vîrsta, retrasă ».

Poate că lipsa pasiunii tenace și a curiozității fecunde ar putea da o asemenea explicație. Kokoschka, la Școala de Arte Decorative din Viena (Kunstgewerbeschule, unde fusese un timp și profesor), învățase cu sîrguință aproape toate meseriile artizanale ca legătura de cărți, tiparul, litogravura etc. Pare deci firească exclamația atît de revelatoare: « Ah! cît de scurtă e viața și cît timp iau toate pregătirile artistice! Cîtă vreme mi-a trebuit pentru a rezolva problema *ordonării planurilor*, toate orientate în diferite direcții! » (Diversitatea de direcționare ritmică și cromatică care menține acel straniu palpit, acea tensiune fremătătoare, vădită și secretă, a tablourilor lui Kokoschka). Căci, mărturisește Kokoschka deschis: « Fără tehnică nu poți face nimic. Și cîtă vreme mi-a fost necesară pentru a stăpîni diversele tehnici ale picturii! Nu poți face muzică, construcție, coregrafie, și nu poți picta — mai ales nu poți picta — fără meșteșug! Iar tehnica viziunii trebuie stăpînită chiar înainte de a încerca să înveți pictura ». Iar mai departe: « Japonezii au ochiul cel mai pătrunzător din întreaga istorie a picturii (. . .) De la ei am învățat eu observarea rapidă și precisă a mișcării ». Și Kokoschka precizează cum a depășit decorativismul vienez și european de la începutul secolului (adică aspectul german al prerafaelitismului englezesc, tot mai degradat, în cadre tot mai academic manieriste). « Și în desenele și picturile lui Klimt exista spațiu (în cadre bidimensionale), dar cînd era complet decorativ, *nu mă mai interesa de loc* (s. n.) (. . .) Dar mișcarea în spațiul tridimensional nu este un lucru îndestulător ». Mai important, afirmă pictorul, este « a patra dimensiune, adică proiectarea personalității artistului ». Noi socotim că formularea n-are nimic sentențios, ea trebuie considerată la propriu, nu la figurat.

S-a amintit adesea că artistul a pictat 4—500 tablouri; pentru unele dintre ele nu a fost nevoie de mai mult decît cîteva ore de lucru. În schimb, portretul lui Masaryk a necesitat un an de lucru, acel al contesei Drogheda 3—4 ani, « Amor și Psyché » cinci ani, iar pentru « Primăvara », Kokoschka a perseverat 15 ani. Dincolo de spontaneitate el insistă asupra problemelor tehnice: « În tine, tabloul există, minunat chiar; ai însă nevoie de tehnică pentru a proiecta adevăratul ansamblu, în întregime. Ceea ce avem în minte și ce iese pe pînză nu este totdeauna identic (. . .) Pictorul nu copiază cînd face un tablou. Tabloul nu există. Artistul trebuie să-l realizeze. » Desăvîrșirea tehnică și sensibilitatea intimă, viziunea personală, unică a artistului, iată cele două mari preocupări ale sale. El spune textual: « Ceva m-a uimit, m-a îngrozit, mi-a deschis ochii. Trebuie să-i țin cît mai deschiși pentru a stăpîni fenomenul. Într-o lucrare « te plăsmuiești tu » și cînd ai terminat-o, te înspăimîntă. Spaima e în tablou în aceeași măsură în care era în fenomenul respectiv».

O întreagă serie de portrete ale lui Kokoschka sînt de o extremă forță, de revelare psihologică — și chiar fiziologică, uneori clinică, cum s-a și semnalat. Kokoschka

amintește: « Portretele mele au fost numite în toate felurile: vizionare, clarvăzătoare, halucinante, caricaturi chiar și ce mai știu eu încă! » « În schimb mi s-a spus adesea: Portretul pe care mi l-ai făcut *seamănă pe an ce trece mai mult cu mine*. » (s. n.)

Nu credem că se poate vorbi la Kokoschka — cum se face în chip curent — de o complezență fundamentală în fantastic, în grotesc și de o exaltare patetică, tipic « expresionistă » (în sensul superficial, simplist al etichetei).

Autoportretul din 1912 (din dublul portret al pictorului și al Almei Mahler) ne arată o fizionomie de extremă sensibilitate, fizionomia unui delicat. Tensiunea unei mari curiozități față de oameni și de lucruri e înscrisă pe figură. Maxilarul însă este al unui tip voluntar, cu tenacități neobișnuite.

În autoportretul din 1913 putem urmări procesul de maturizare pe de o parte, și de accentuare a șarjei expresioniste pe de alta. Capul este anormal alungit, pînă la diform, mîna devine enormă, jocul de contraste se accentuează. Pătrund elemente secrete din Greco și Grünewald. Degetul arătător schițează pe piept un gest simbolic, însă nedefinit, « ins Blaue », griurile verzi-albastre ale fundalului păstrează însă ceva din tensiunea sobră a unui Franz Hals, poate, dar și substanța marei portretistici, observînd lucid, necruțător, pe linia Velasquez, Goya, substratul ultim.

Dar chiar în portretele « cuminți », cum ar fi acel al Lottei Franzos (1908—1909) jocul mîinilor e straniu iar degetele sînt ușor crispate. « Misiunea culorii, spune Kokoschka, am aflat-o timpuriu, cu prilejul portretului Lottei Franzos. (. . .) Am știut îndată cum trebuie s-o pictez: ca flacăra unei candele; un albastru deschis, gălbui, transparent înăuntru, și de jur împrejur, afară, o aură de albastru închis viu. A fost prima femeie pe care am pictat-o și prima care m-a iubit. (. . .) Era numai gingășie, drăgălășie iubitoare, înțelegere. Mă alesese pe mine — din cauza feminității sale. N-am priceput acest lucru decît mult mai tîrziu ». « Artritizarea » mîinilor cu șerpuiri apocaliptice apare în 1910 (Portretul lui Auguste Forel), stabilind legătura cu « flageolările » patosului dintr-un anumit gotic german, cu contorsionările specifice expresionismului vizionar și patetic, ori cumplit de sarcastic la Georg Grosz, și în unele portrete din Max Beckmann. Acestea constituie aspectul protestatar, denunțător chiar, întruchipînd cu copleșitoare forță plastică dictonul lui Flaubert: « J'appelle bourgeois ce qui pense bassement ».

În shakespeariana « Furtună » din 1914 (Kunstmuseum Basel) vedem admirabil un peisaj de transpunere religioasă, elementul apocaliptic accentuînd doar oniricul, fără subliniere tragică. Există însă, cu toată dinamica extremă, elemente tipice din El Greco, pe de o parte (ca stilizare și cromatică), dar și substanțe de viziune Grünewald, pe de altă parte, mai ales în efectele de contrast și în acordurile foarte reci. Există și substratul de tainică hieratizare, de transpunere încremenită, ca și cînd elanul extrem s-a preschimbat în viziune statică, păstrîndu-se doar tensiunea și noblețea transfigurării.

Această noblețe de transfigurare o vom găsi și în « portretele » orașelor — atît de subliniată, atît de tipică, cum poate nu mai găsim decît la peisajele romane ale unui Corot, și la Venețiile unui Renoir sau Petrașcu. Acestea, după părerea noastră, închipuiesc cea mai înaltă ipostază picturală a fizionomiei « état d'âme » (a « fizionomisticii » generale va spune Paul Klee *în orice imagine*): devine facies profund uman, (mai ales în « Toledo » la Petrașcu de pildă). Obsesia albastrului ca principiu de transfigurare rece, de transfigurare oarecum supraumană, este revelatoare. Kokoschka își amintește în legătură cu priveliștea muntoasă « Dent du Midi »: « Peisajul e pictat în aceleași culori cu portretul Lottei Franzos, culori calde și luminoase, dar ce lumină în acea zăpadă! Impresioniștii nu ar fi putut face așa ceva; ideea lor despre lumină era cu totul alta — felul în care ochiul e lovit de razele soarelui și de reflexe — în

@Asociația Ziariștilor Independenți din

vreme ce aici lumina izbește sensibilitatea, e o lumină spirituală, o lumină a dimineții, a dimineții vieții. (. . .) Cu portretul Lottei Franzos și cu acest peisaj am pornit în cucerirea picturei. O lumină s-a aprins în mine ».

Kokoschka — ca și Matisse — aparține viitorului pe care îl va fecunda probabil tot mai amplu. În vreme ce Hodler, cu care a avut preocupări comune — deși pe alt plan de sensibilitate — aparține mai ales trecutului, ca și Edgar Munch (mult mai puțin, acesta) căci totuși aceștia sînt prea legați de viziuni și rafinamente ce nu mai interesează epoca noastră. Elementul ostentativ (« profesoral » chiar, spunea Elie Faure) din Hodler, nelegat organic, cu anumite excesive gingășii sentimentale ; latura strindbergiană, cu iz uneori literar, din Edgar Munch, sînt *balasturi pe care nu le găsim în opera lui Kokoschka*; de aceea răspunde acesta atît de integral propriilor noastre preocupări și neliniști, umane și estetice actuale.

Dacă în portretul lui Ernst Blass din 1925 (Kunsthalle Bremen) anumite puncte de contact cu opere de tinerețe ale lui Otto Dix sau Beckmann există, o anumită tensiune cromatică, împiedică totuși pe Kokoschka să accepte rigiditatea și încremenelile formale care vor duce către versiunea « Neue Sachlichkeit » a expresionismului. Apoi ca și Franz Marc și August Macke, expresioniști de nuanță lirică, am spune — morți atît de tineri, mai ales ultimul — Kokoschka va studia *în profunzime* elementele de fizionomie umană și subumană ale animalelor ; *Tigrul* din 1926 (Muzeul de Artă modernă, New York) sau *Mandrilul*, tot din 1926 (Rotterdam). Despre acesta Kokoschka va afirma : « Cînd l-am pictat mi-am dat seama că e un individ sălbatec, însingurat, aproape o reflectare a mea în oglindă. Vrea să fie lăsat în pace ! » Portretele sale de animale reprezintă viziuni halucinante, de o forță remarcabilă. Căci la Kokoschka complacere în morbid nu există. Dimpotrivă : peisajul-fundal al *Mandrilului* are transpuneri decorative care nu sînt străine de elementele *cele mai nobile* ale peisajului exotic, la un Gauguin, de pildă.

În portretul lui Marcel von Nemesch (1929) brutalitatea volumelor și tensiunea cromatică îl apropie de vigurosul Lovis Corinth (din ultima perioadă), *postimpresionist propriu-zis* consecvent — așa cum portretul Marabout-lui din Temacina (1928) nu e foarte îndepărtat de frăgezimile și nuanțele acuarelate ale unui Slevogt.

Bîlciul din Tunis (azi la Londra), și mai ales viziunea de atmosferă anacronică a peisajului *Ierusalimului* (1930, azi la Detroit), simfonia de verzuri tandre a *Peisajului vienez*, splendoarea cu aprehensiuni de furtună a *Podului din Praga*, *Opera de Stat din Viena* (1956) sau profunzimile de verde vegetal din peisajul muntos *Delphi* din același an, iată triumfuri picturale care au fecundat întreaga viziune peisagistică modernă, scoțînd postimpresionismul din sentimentalismul fad sau din tehnicismul sec și steril.

Oricît de divers, de distinct construit sufletește, un Lucian Grigorescu, pe care îl consider unul dintre cei mai interesanți — poate cel mai interesant — postimpresionist al lumii, are preocupări de confesie cromatică paralele, bineînțeles fără respectivele frămîntări sumbre, orgiace — luminozitățile meridionale și tensiunile tonurilor calde preponderînd la pictorul român atît de insuficient asimilat.

Căci Kokoschka, ca majoritatea creatorilor cu totul excepționali, depășește chiar plafonul de semnificație strictă al unui curent artistic sau chiar cel estetic în sens mai larg. Grandoarea și ineditul autentic nu au nimic circumscris scolastic. În schimb, semnificația marilor permanențe, și a marilor principii secrete de perenitate îl obsedează. Kokoschka a studiat în profunzime, așa cum va studia un Erwin Rohde (prietenul intim al lui Nietzsche) valențele ethosului grecesc, acea « psyche » elină laolaltă apolinică și dionisiacă. Kokoschka spune, subliniind : « *Asimetria* din fețele portretizate de mine este inspirată de arta lui Scopas, cel mai interesant dintre sculptorii tîrzii ai Greciei. (. . .) Acesta făcea capetele sale ca pe niște portrete (Kokoschka

spune chiar « naturaliste »). Dar într-un portret cele două părți ale figurii trebuie să fie asimetrice, *însă prin tranziții imperceptibile* ». (s.n.)

Iată probleme de interpretare figurativă foarte depărtate de obișnuitele exaltări expresioniste. De altfel, în 1953, Kokoschka, stabilit în Elveția, întemeiază la Salzburg așa-numita *Școală a privirii*. Cu acest prilej ne putem da seama de substratul umanist netăgăduit al mesajului etic și estetic închis în arta și preocupările lui Kokoschka : « Din vremea Grecilor, *arta* a fost un limbaj capabil să comunice în chip mai nemijlocit decît cuvîntul vorbit » a afirmat Kokoschka în mai multe împrejurări. « Limbajul picturii izvorăște din viziunea insului creator. În aspectul lui articulat, tabloul devine un mesaj al umanității în ansamblul ei, dincolo de anumite perioade de timp, dincolo de *eoni* ». *Școala privirii* — mai spune dînsul — are și menirea să fie un loc de refugiu în fața asaltului iconoclast care astăzi se numește « arta ne-obiectivă ».

Kokoschka înțelege să lupte deschis pentru arta figurativă, respingînd arta abstractă cu pretenții dogmatice, și diversele «alienări » față de realitatea imaginilor cosmosului.

« Modernitatea » sa i-a îngăduit să fie omagiat de *toate mișcările de avangardă picturală*, alături de un Kandinsky sau de un Klee și chiar de mișcarea Dada. Arp, Braque și Miro și-au exprimat admirația lor față de o asemenea personalitate. Kokoschka însă, și în piesele sale de teatru, și în interviuri, a mărturisit dezaprobarea sa profundă față de exagerările suprarealiste (mai ales epigonice) și față de excesele artei abstracte. « Arta non-obiectivă — spune Kokoschka necruțător — este cel mai cumplit dintre dușmanii noștri spirituali. O artă fără viziune umană este ostilă vieții și ostilă lumii. Omul este măsura tuturor lucrurilor. Cine va folosi o altă măsură, va măsura greșit ».

KOKOSCHKA: Ilustrație pentru « Tubutsch » de A. Ehrenstein

@Asociația Ziariștilor Independenți din

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

ANTONIO BANFI

Blaga
și arta ca «revelație deschisă»

Față de criza care a frămîntat primele patru decenii ale secolului, gîndirea filozofică a reacționat cu o extremă varietate de atitudini, care poate, totuși, să fie redusă după unele direcții caracteristice. Natura neoromantică a crizei izbucnite dintr-o dezertare a conștiinței burgheze de la răspunderile sale sociale concrete, printr-o critică a formelor obiective ale vieții, spre o intimitate exasperată și irațională, ne îndemna să deplasăm criza însăși pe un plan esențialmente cultural. Iar filozofia a devenit, în genere, o filozofie a culturii.

De o parte a fost orientată spre o rezolvare ideală a crizei printr-o sistematizare spiritualistă a culturii, parcă luminată și călăuzită în vîrtejul ei istoric, de licărirea unui cer transcendental, pe care urmau să-și aibă locul lor firesc constelațiile valorilor eterne. De altă parte soluția a fost concepută ca actualitate imanentă a spiritului în lumea evenimentelor, potrivit cu simplele sale forme tradiționale, în care acestea se justifică în însăși tensiunea lor disperată; aceasta a fost soluția idealistă. Dar tocmai asemenea soluții au exasperat sensul crizei ca negație a însăși ideii de

---

ANTONIO BANFI (1886–1957), filozof italian, profesor la Universitatea din Milano, militant antifascist. Elev al lui Simmel, Geiger, Utitz și Dessoir la Berlin, Banfi se apropie după primul război mondial de pozițiile marxismului, aducînd o contribuție remarcabilă la îmbogățirea tradiției de gîndire materialistă italiană, în special în domeniul studiilor de estetică. După eseurile de tinerețe din *La filosofia e la vita spirituale* (Filozofia și viața spirituală, 1922) și din *Il principio trascendentale dell'autonomia dell'arte* (Principiul transcendental al autonomiei artei, 1924), gîndirea estetică a lui Banfi intră într-o nouă fază, culminînd cu *Vita dell'arte* (Viața artei, 1947) și, ulterior, cu *Osservazioni sui generi artistici* (Observații asupra genurilor de artă), *L'arte funzionale* (Arta funcțională) și *La natura morta* (Natura moartă), apărute după o fecundă călătorie în China (1952).

În 1946, Banfi scrie o *Introducere* la versiunea italiană a volumului *Orizont și stil* de Lucian Blaga (Orizzonte e stile, Minuziano editore, 1946), pe care o publicăm aici în traducere. Tot lui Blaga, filozoful italian i-a dedicat și o prefață la *Artă și valoare*, ce urma să apară în editura Bompiani din Milano. Atît introducerea la *Orizont și stil*, cît și aceea la *Artă și valoare* sînt cuprinse în volumul postum: Antonio Banfi, *Filosofia dell'arte* (Filozofia artei, Editori Riuniti, Roma 1962; pag. 327–335, respectiv 316–326), îngrijit de Dino Formaggio.

Aceste scrieri atestă, pe de o parte, întinsa suprafață de investigare și informație culturală a gînditorului italian, iar, pe de altă parte, universalitatea aportului lui Blaga, « unul din cei mai vii și mai originali filozofi contemporani », cum îl socotea Banfi, cu o problematică centrată pe « sistematizarea fenomenului artei într-o coerentă viziune a lumii ».

cultură, a momentului ei de universalitate și de continuitate. Iar existențialismul părea că ridică din nou problema individului în fața propriului său destin, cu o extremă cruzime.

La polul opus stă o tendință articulată în mod variat pentru a sesiza complexitatea culturii, ba chiar spre a o accentua, reorientînd-o spre curente mai adînci și mai obscur împletite decît cele vii. Filozofia vieții, relativismul, aparțin acestui curent. În cadrul lui triumfă diferitele forme de iraționalism, teoriile inconștientului și un anumit naturalism neoromantic și mitic. Uneori și aici, ca și la Simmel, o vie curiozitate intelectuală se împletește cu un imens *amor vitae*, care sfarmă schemele idealiste sau spiritualiste. Alteori, o pasiune nietzscheiană pentru răsturnarea valorilor sau nostalgia unei pierdute stări paradisiace, ca la Klages sau la Dacqué, fixează viziunea în simplitatea unei scheme halucinante.

Pe un alt plan ne aflăm în fața diverselor forme, foarte variate, de neopozitivism, de empirism, de realism. Aici, habitudinea științifică și un simț pragmatic concret ajută la redescoperirea, sub haosul vieții culturale și sub mobila învălmășire a formelor și valorilor sale, o obiectivitate, fie ea și empirică, a lucrurilor, a evenimentelor, a oamenilor, la care gîndirea și acțiunea se poate întoarce cu simplitate și cu încredere. O filozofare naivă, dar sănătoasă, preocupată să introducă, mai ales prin neorealismul anglo-american și prin pragmatismul deweyan, gîndirea în orizontul simțului comun și al raporturilor sale concrete, unde să se justifice empirismul cercetării științifice și socialitatea vieții morale. Dar și aici știința însăși, în rafinarea ei subtilă între fapte, simboluri, ipoteze, experimente complexe și minuțioase, deducții matematice dantelate, echilibre instabile de contradicții presupuse, împinge dincolo de planul simțului comun, spre un fenomenalism de o eleganță extremă, dar și de o instabilitate extremă. Iar realismul, obosit de lumea sa concretă, emigrează bucuros, ca la Santayana, spre o lume de forme unde spiritul, eliberat de lupta cu tumultuosul curent al culturii, se odihnește în contemplare.

Dar mai e, în sfîrșit, și o altă intenție în filozofia contemporană, în care o mai trudnică responsabilitate teoretică se contopește cu o sensibilitate mai echilibrată și delicată a vieții, și cu o mai concretă responsabilitate practică, non generică, ci istoric actuală. Asemenea momente sînt distincte, țîșnind adesea din nevoi diferite, dar care tind, dacă nu mă-nșel, să conveargă spre o coerență tot mai mare. E vorba, pe de o parte, de a reconstitui pe multiplele direcții de gîndire, o sistematică teoretică, menită să le permită o justificare, o integrare garantîndu-le libertatea, dar în același timp și conștiința propriei lor limite. Dar, pe de altă parte, e necesar ca atitudinea critică, rezultată dintr-o asemenea sistematică, să permită gîndirii, devenită aptă, prin tensiunea experienței, să pătrundă cu subtilitate în această experiență, să-i urmărească fibrele, să-i stabilească formele, să-i recunoască structura vie, în afara simplificărilor metafizice ale idealismului sau ale spiritualismului, și fără dispersiunea morbidă a iraționalismului și a relativismului. Pe acest drum se aștern fenomenologia și raționalismul critic. Dar aici, gîndirii i se propune o nouă angajare, relieful unui plan pe care să se poată desfășura în mod concret problematica acțiunii. Nu e vorba de o refugiere, cu simplicitate de metode speculative, așa cum fac neorealismul sau neopragmatismul, în planul simțului comun, în afara cursului istoric al culturii, pentru a regăsi o umanitate abstractă și legile unei practici generice. E nevoie mai curînd ca gîndirea, eliberată de orice ideologie metafizică, să stabilească cu limpezime orizontul practicei concrete, în actualitatea sa istorică, și să permită problemelor ce izvorăsc din aceasta, să se clarifice și să se precizeze în favoarea acțiunii. Numai în felul acesta, ciclul crizei se poate rezolva într-o atmosferă teoretică limpezită și amplificată, nu într-o limită abstractă de soluție ideală simplificatoare, ci într-o concretă adeziune la problemele și la energiile realității istorice.

9 — :. 5045

@Asociația Ziariștilor Independenți din

Dacă ne întrebăm, acum, care poate să fie poziția gîndirii filozofice a lui Blaga, vom spune imediat că și aici e vorba de o filozofie a culturii. Totuși, ea nu tinde nici spre soluția idealistă, nici spre cea spiritualistă, și nici măcar nu se îndreaptă spre negarea critică a înseși ideii de cultură, proprie unui existențialism radical. Ea țintește mai curînd la interpretarea lumii culturale în varietatea sa, în funcție de un moment irațional, demonic al personalității, adică în funcție de inconștient. Opoziția klagesiană a lumii spiritului față de lumea sufletului e rezolvată aici în sensul că lumea spiritului, adică a conștiinței clare și distincte, e degradată la simpla dezvoltare a conștiinței animale, în timp ce lumea cu adevărat umană sau a culturii, este produsul inconștientului, care, ajungînd la taina intimă a vieții, are putere de creație. Dacă, în cultură, spiritualismul accentuează motivul de idealitate, iar idealismul — pe cel de continuitate dinamică, realismul — pe cel de obiectivitate antropologică, filozofia lui Blaga vrea să pună în lumină îndeosebi motivul discontinuității creatoare, al individualității organice, și poate că tocmai în această intenție stă meritul ei cel mai mare.

Spun intenție, pentru că de fapt analizele realității culturale, dacă le confunzi, de exemplu, cu cele atît de delicate și multilaterale ale lui Simmel, rămîn la starea de ciorne, încadrate dar și deformate și reduse printr-o rigidă și nedeterminată schemă metafizică. Iar metafizica aceasta, așa cum se întîmplă întotdeauna cu cea iraționalistă, se pierde în nedeterminarea mitului și colorează lucrurile cu un vag simț nostalgic, și de aceea ele scapă unui contact concret. Totuși, e bine să marcăm contururile și masele în mișcare ale acestei umbre metafizice.

Omul, ființă printre ființele din natură, dezvoltă în sine la maximum caracterele proprii naturalității: caracterele animale. Printre ele se numără și acela al conștiinței care, în om, devine limpede și distinct, și desenează în jurul lui o lume obiectivă de lucruri și de fapte, ce corespunde realității concrete și determinate a omului însuși, se pretează la acțiunea sa, se oferă nevoilor și puterii sale. Scufundat în lume, omul participă la ea, îi absoarbe viața și, prin conștiință, o transmite din nou lumii ca acțiune. Cunoașterea corespunzătoare, susținută de forme categoriale, interpretabile în felul celor kantiene, e numită de Blaga conștiință paradisiacă, deci lipsită de o problematică interioară.

Dar, în om, natura animală e depășită aproape printr-un salt ontologic. În el și-a făcut loc un nou principiu, pe care nu-l putem indica decît ca pe un caracter negativ, ca « inconștient ». «Inconștientul » lui Blaga însă, nu e doar această simplă negare a conștiinței și nici măcar fondul obscur al uitării sau al obiectului pe care se grefează datele sau activitățile conștiente. Își are o natură proprie, cît se poate de caracteristică. Totuși, ea nu e natura psiho-fiziologică a inconștientului lui Freud, tensiune a complexelor pe țesătura senzualității instinctive. Și nici nu e natura psiho-sociologică a inconștientului lui Jung, în care se adună și se sublimează experiențele ancestrale. Inconștientul lui Blaga este, în esența sa, un principiu metafizic ce refuză să fie obiect pentru conștiință, deoarece mai curînd o întemeiază pe aceasta, un principiu cu o ordine a sa, care răspunde unei ordini universale, structurii secrete a ființei care îmbrățișează și cuprinde lumea conștiinței paradisiace.

Această tainică structură metafizică, unde domnește suveran « Marele Anonim », este, pentru conștiință, lumea misterului. Omul, întrucît e om, și-a pierdut originara sa inocență naturală: el se află și se știe în mister; pentru el e problematic tot ceea ce apare cu claritate imediată, orice viziune, orice act al său, ca viziune sau ca act natural. Dar misterul e în el, real, în inconștient: și, de aceea, e revelație totodată. Așa cum inconștientul pătrunde subtil în sfera conștiinței, răsunînd ca un ecou profund — acesta e fenomenul « personanței », al filtrării continue și subtile între cele două sfere — tot așa misterul pătrunde în lumea paradisiacă, devine instrumentul propriei revelații. Deasupra acestei lumi de o certitudine imediată, sau chiar în ea însăși, se revelează o

tensiune a energiei, a căutării, care nu se sprijină pe o ființă existentă, ci creează o alta: ființa culturii.

Arta, religia, știința, filozofia, realitatea culturală în genere este pentru Blaga revelație. Misterul ia formă în sfera lumii conștiente; inconștientul se exprimă: aceasta e cunoașterea « luciferică », după expresia filozofului român, cunoaștere susținută de categoriile « abisale », care nu e pur și simplu contemplativă, ci creatoare. Deoarece revelația e condiționată de structura inconștientului, de formele sale de personanță cu sfera conștiinței. Ea nu e niciodată revelație a Absolutului, a Regelui Misterului, care ar mistui ființa lumii și a omului în flacăra sa de lumină. E creația unei ordini de revelație, în dezvoltare continuă, realitate străbătută de un simț dinamic al căutării, al construcției. Dacă vrem să folosim alt termen, ea este Logosul, Cuvîntul, în care Misterul ia formă într-un discurs infinit, care din cînd în cînd se concretizează și se determină în vederea unor noi dezvoltări. De aceea, revelația sau cultura este esențialmente discontinuă; ca un fascicol de lumină care trece printr-un ecran variabil, opac sau transparent, și proiectează o luminozitate diferită și inegală. De aceea, lumea culturii nu e un sistem care să poată fi dedus dintr-o presupusă unitate a sa; formele sale se sparg în aspecte reciproc ireductibile.

Dacă dăm la o parte ușorul și deseori naivul văl mitic care înfășoară gîndirea lui Blaga, dacă renunțăm să dăm trup umbrelor sale metafizice, — ceea ce rămîne interesant și fecund din punct de vedere speculativ pentru noi sînt unele motive ale teoriei sale a culturii. Nu atît motivul central neoplatonico-romantic, al culturii ca revelație și al productivității inconștiente a geniului, cît motivele creativității constructive și ale discontinuității culturii. Cultura e lumea unei obiectivități *sui generis* în continuă producere. Această obiectivitate e determinată de principii constructive sau de categorii stilistice ale căror rădăcini sînt supuse conștiinței și se inspiră din viața cea mai profundă a inconștientului. Asemenea categorii determină structura obiectivă, stilul realității de cultură. Dacă stilul e unitar în componentele sale elementare, el se diferențiază, potrivit cu locul și cu epoca, prin aceea că în ele caracterul stilistic, forma categorială particulară prin care se exprimă inconștientul, formele « personanței » sale în lumea conștientă, sînt diferite. Putem de aceea defini diferitele culturi în funcție de structura stilistică a obiectivității lor spirituale. Aici Blaga, acceptînd, împotriva principiului pozitivist și idealist, principiul neoromantic al diversității radicale a culturilor, formulat în mod mai explicit de Spengler, oferă o schemă generală pentru o interpretare unitară și pentru o tipizare a lor. Nu e vorba de a le defini în funcție de un echilibru anume sau de o precădere a formelor spirituale, ci în funcție de natura « stilistică » menită să se impună întregii obiectivități spirituale. E o problemă de fenomenologie a culturii, la care trimit numeroase cercetări particulare în diferitele domenii și care, dacă aici e rezolvată în termeni excesiv de simpli, nedeslușiți și totodată rigizi, merită să fie, așa cum vom vedea, reluată.

Pentru Blaga, o structură stilistică rezultă din diferite momente. Există înainte de toate un orizont stilistic, constituit din dimensiunile tipice ale unei culturi în care inconștientul își exprimă natura sa profundă. Aceasta e împletirea motivelor culturale în elementarietatea lor, despuiate de orice înțeles ideologic, ca niște coordonate fundamentale pure. Dar o asemenea structură simplă dobîndește o deosebită tonalitate estimativă, se ordonează după ea într-un echilibru de sensuri și de valori care ating o mai mare sau mai mică organicitate. Se conturează astfel un al treilea moment: universul de cultură se determină în vederea unui proces propriu, a unei faceri proprii. Umanitatea reacționează în el, fie căutînd stabilitatea unui echilibru constant, fie dezvoltîndu-i pozitiv motivele; fie, în sfîrșit, opunîndu-li-se în mod violent, creînd o stare de criză în cadrul culturii înseși.

@Asociația Ziariștilor Independenți din

Am determinat astfel aspectele cele mai relevante ale conținutului cultural: complexul său calitativ, tonalitatea estimativă, sensul axiologic. Trebuie să indicăm un al patrulea moment, care reprezintă caracterul formal al stilului, un *nisus formativus*. Este tendința constructivă prin care cultura își creează singură propriul său univers după anumite axe caracteristice, corespunzătoare conținutului și complexității semnificațiilor sale. Forma și conținutul de cultură corespund unor momente distincte ale inconștientului sau ale revelației: conținutul e momentul de receptivitate, forma e momentul de construcție creatoare. Dar în concretețea lor, ele se împletesc, reacționează unul asupra celeilalte, se întrepătrund și se determină. În felul acesta constituie ceea ce Blaga numește « matricea stilistică », adică vlăstarul viu pe care germinează întreaga realitate a culturii, în diferitele sale forme, în diferitele sale direcții. Pentru o anumită cultură e ușor, prin urmare, să găsească o matrice comună artei, religiei, moravurilor, filozofiei, în sfîrșit, un stil unitar care o deosebește de celelalte culturi și dă diferitelor forme spirituale un conținut, un sens, o valoare și, aproape că aș zice, un destin cu totul particular.

Este atinsă aici, după cum am mai arătat, o problemă de fenomenologie culturală de un interes concret. Cine studiază filozofia în China sau în Grecia, arta în Evul mediu sau în perioada contemporană, religia în India sau în America, știe foarte bine că a vorbi despre filozofie, despre artă, despre religie, în general, înseamnă a face abstracție goală, și că deducția idealistă a acestor trei forme și concepția unitar universală a fiecăreia din ele, nu înseamnă altceva decît a ipostazia abstractul într-o entitate goală. Prin însuși caracterul culturii noastre, prin extrema capacitate teoretică și prin experiența sa istorică, noi putem să trasăm, dintr-un punct de vedere al analizei metodice, liniile unei problematici generale a vieții de cultură, să indicăm mănunchiul problemelor care ne îngăduie să desprindem o lege unitară de structură și de dezvoltare în toate culturile. Dar trebuie să recunoaștem că formele fenomenologice în care se realizează această problematică sînt foarte diferite, că în ele aspectele spirituale își schimbă radical conținutul, valoarea, direcția. Unitatea formală a culturii în coordonatele sale spirituale e o metodă de analiză transcendentală, pe care idealismul are meritul de a o fi introdus și fundamentat. Dar complexitatea concretă și varietatea organică a diferitelor culturi sînt un alt aspect care trimite la o metodă de analiză fenomenologică nu mai puțin necesară decît cea dintîi, a cărei întreagă necesitate a simțit-o Hegel. Metoda transcendentală și metoda fenomenologică în analiza culturii se pot echilibra liber într-un raționalism critic, dar, încărcate de o interpretare metafizică, se opun, se exclud și încremenesc în ele însele.

Idealismul are limita analizei sale culturale în conceptul — metafizic ipostaziat — al spiritului, în abstracta sa unitate și puritate, care de fapt se contaminează într-un anumit fel de cultură. Aceasta provoacă, pe de o parte, incapacitatea de a înțelege complexele împletiri fenomenologice, varietatea structurilor și a înțelesurilor țîșnind în fiecare domeniu spiritual; pe de altă parte, atît preponderența unui aspect față de celelalte ca o curbatură ideală, menită să domine viața de cultură, cît și dezagregarea acesteia în direcții abstracte și generice. Filozofia lui Blaga pare să aibă mai curînd limita analizei sale culturale în conceptul de inconștient, acest fond metafizic al revelației, despre care nu se poate spune nimic și se poate spune totul, care absoarbe toate distincțiile și pe toate le lasă să cadă, indiferent, în afara sa, ceea ce reprezintă pînă la urmă o pură și abstractă negativitate, ce se poate umple cu orice conținut. Aceasta face ca « matricele stilistice » ale diferitelor culturi să fie adesea ceva cu totul nedeterminat, a cărui referire la diferitele sfere culturale are loc prin analogii vagi, fără un efort real de a le clarifica legea intimă, principiul de unitate și rațiunea diferitelor determinări. Numai conexiunea metodelor pe care filozofii obișnuiesc să le numească transcendentală și fenomenologică, eliberate de orice contaminare metafizică, poate

da universalitate și concretețe analizei vieții de cultură. Așa, de exemplu, relieful importanței fundamentale pe care, în « matricea stilistică », îl au spațialitatea și temporalitatea și examenul varietăților fenomenologice ale determinărilor lor, pot să se limpezească și să se precizeze doar într-o determinare generală a structurii experienței. Ceea ce nu înseamnă totuși că procedarea rapsodică și intuitivă a lui Blaga nu extrage din sondajele sale conștiința unor probleme importante.

Asta se întîmplă, și încă într-un mod special, în domeniul artei. Cel care s-ar opri la definiția primă a artei, ca revelație sau mai curînd ca una din formele de revelație ce caracterizează cultura, s-ar afla în fața unui concept generic ce îmbrățișează arta, ca și alte manifestări culturale și care pare să-și rezolve concretețea într-o semnificație univocă, într-un vag sens mistic. Dar revelația, pentru Blaga, nu are nimic de a face cu apariția sensibilă a ideii care, de la Platon pînă la Hegel, constituie doctrina tradițională a oricărei estetici metafizice. De fapt, în artă, ca și în orice altă sferă spirituală, nici ideea și nici altceva nu se revelează. Există mai curînd o revelare simplă, o dobîndire de formă. Toată experiența, sub acțiunea inconștientului, care e metafizica însăși a ființei, întrucît stă la temelia concreteței conștiinței, în funcție de « categoriile sale abisale », se organizează, se construiește după forma unei realități noi, deschise, mobile: realitatea de cultură. Astfel, în conceptul de revelație, pentru Blaga, accentul se deplasează de pe sensul metafizic al unei manifestări a Absolutului, spre sensul construirii unei noi experiențe, după o lege nouă de structură și de dezvoltare. Din planul platonic-idealist, estetica se repliază în planul obiectiv al unei *Kunstwissenschaft*. Arta ca revelație, a filozofului român, se apropie de arta ca ipostază a cunoașterii realului — în sens kantian — a lui Fiedler.

De aici derivă posibilitatea unei analize structurale a artei înseși, care, deși încă nedeterminată, dezvăluie planurile unei bogate problematici. Realitatea artistică, și pentru Fiedler, este o realitate constituită nu după formele intelectului, ci după acelea ale intuiției sustrase dominării teoriei pure, eliberată de particularitatea de valori pragmatico-sentimentale și cristalizată după propriile sale legi, de o evidență imediată. Dar în această structură cristalină se revelează diferite planuri de formație, diferite valori constitutive. Sînt, înainte de toate, valorile care derivă din natura dialectică a artei înseși și care determină problematica sa interioară. Arta, ca revelație în sensul arătat, este inconștientul care, ridicîndu-se la nivelul conștiinței, filtrează și-i pătrunde structurile, le dislocă și se propune ca propria sa realitate ideală; este informul care prinde formă, este iraționalul care-și dă o lege, este unitate și totodată multiplicitate, originalitate și legitate, libertate creatoare și canon obiectiv. Aceste valori « polare » constitue țesătura dialectică pe care viața de artă se extinde și se mișcă.

Cu toate acestea, însă, se împletesc valorile propriu-zis constructive sau stilistice, valori de spațialitate, de temporalitate, de repaos, de mișcare, de atitudine, care constituie dimensiunile obiectivității artistice. Aceasta, în raportul dintre ele, poate apărea fie cu un sens de ideală tipicitate, fie cu un sens de individualitate absolută, fie, în sfîrșit, cu un sens de schematism abstract, triplă ipoteză în care regăsim tradiționala distincție între arta clasică, romantică și simbolică. Valorile stilistice se contopesc cu valorile formale ale sensibilității. Acestea sînt armonia și dezarmonia, contrastul și nuanța, continuitatea și ritmul, lumina și umbra, accentul și pauza, precum și miile de raporturi în care sensibilitatea, obiectivizată în afara lanțului individual al senzualității, are un joc liber și senin. În sfîrșit, mai sînt valorile fluctuante, care se referă la natura particulară a diferitelor arte, luate separat, sau a diferitelor genuri de artă. Ele nu au stabilitate, pentru că depind de configurarea particulară — potrivit cu organismul culturii în diferitele momente istorice — a cosmosului artistic. Această configurare se leagă, rînd pe rînd, cu formele de viață și-i împrumută formele și ritmul, alteori se desprinde de ele și creează un univers autonom. Îl împarte pe acesta în planuri

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

de artă distincte, pînă la jocul pur formal al unei sensibilități speciale, sau le adună din nou în unitate, umplînd noile forme cu un profund și grav sens de omenie. Arta, în calitate de cultură, de revelație deschisă, ar zice Blaga, e vie, iar viața ei e o fluctuație continuă, bogată în forme și în reflexe care apar și dispar într-un freamăt vast și jucăuș.

Astfel, dincolo de scenariile greoaie și bituminoase ale unei metafizici neoromantice, gîndirea lui Blaga prezintă și desenează formele mobile ale vieții culturii și artei, liniile de tensiune ale structurilor lor. Această gîndire continuă, astfel, opera caracteristică a filozofiei contemporane, de a revela, eliberate de orice sens estimativ, liniile constructive ale realității culturale, într-o conștiință tot mai deschisă și mai universală. Libertatea și universalitatea, înlesnite de criza în care trăim, criză care a dizolvat de la bun început orice caracter organic fix și limitat, sînt condiția prin care viața înnoită își poate construi în sfîrșit o proprie cultură organică și concretă, fără implicația unor false valori tradiționale sau a unor abstracțiuni ideale, ci tranșantă și energică în rădăcinile umanității sale reale.

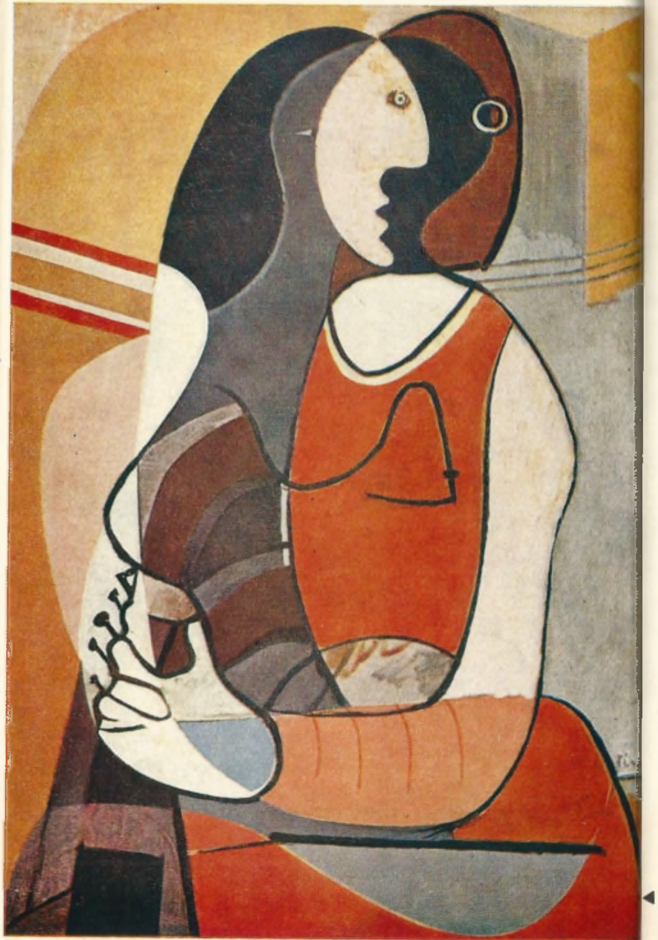
În românește de FLORIAN POTRA

«Stilul» ni se descopere în parte ca o unitate de forme, accente și atitudini, dominante, într-o varietate formală și de conținuturi, complexă, diversă și bogată. Sub raportul caracterizării, morfologia posedă, după cum sîntem încredințați, în mare măsură facultatea comunicării cu fenomenul «stilului». S-ar putea face loc doar unor nedumeriri, dacă morfologia e în adevăr în stare să ne spună despre fenomenul stil, tot ce se poate spune. Părerea noastră e că nici morfologia nu istovește fenomenul! Fenomenul «stil» conține și implică și unii factori, care depășesc capacitatea de simpatie și posibilitățile de sezisare ale morfologiei. Aceasta, fiindcă fenomenul stil constă nu numai din «forme», ci și din alte elemente, precum: orizonturi, accente și atitudini. Ori morfologia, după cum o trădează numele, e făcută în primul rînd să ne pună în contact cu lumea formelor. În deosebi sub unghi explicativ se ridică, pe urmă, în legătură cu fenomenul stilului o seamă de întrebări, cărora morfologia, cu virtuțile ei explicative cam reduse, le rămîne hotărît debitoare. Morfologia va putea să descrie în parte fenomenul, dar nu-l va putea cîtuși de puțin «explica». În lucrarea noastră, răspunzînd unui interes teoretic complex, vom avea astfel adesea prilejul să trecem dincolo de barierele morfologiei. Pe plan descriptiv și analitic, vom recurge, după împrejurări, și după natura problemelor, la toate procedeele, dovedit rodnice, care ne stau la dispoziție, iar pe plan explicativ vom face apel în deosebi la procedeele și construcțiile «psihologiei abisale» sau ale psihologiei inconștientului, pe care o lărgim printr-o disciplină nouă pe care o întemeiem, numind-o «noologie abisală». Noologia abisală se referă la structurile spiritului inconștient (noons nous) căci alături de un «suflet» inconștient, noi admitem și existența unui «spirit» inconștient. Cu aceasta indicăm nu numai procedeele, de avantajele cărora o vom încerca să ne folosim, dar circumscriem totodată și terenul, pe care vom dura construcțiile teoretice necesare.

LUCIAN BLAGA

GERMAINE RICHIER: Tauromachie ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



ALBERT CAMUS

Jonas

sau

artistul la lucru

« Luaţi-mă şi mă aruncaţi în mare . . . că am cunoscut eu că pentru mine s-a făcut această furtună mare asupra voastră ».

IONA, I, 12

GILBERT JONAS, pictor, credea în steaua lui. De altfel, era singurul lucru în care credea, deși nu se putea spune că nu avea respect şi chiar un fel de admiraţie faţă de religiile altora. Totuşi, credinţa lui nu era lipsită de virtute, fiindcă admitea, în chip vag, că-i era dat să primească mult fără să merite vreodată ceva. Astfel, nu se arătă deloc uimit cînd, ajuns în pragul vîrstei de treizeci şi cinci de ani, vreo zece critici începură dintr-o dată să-şi dispute gloria de a-i fi descoperit talentul. Seninătatea lui însă, pe care unii o considerau drept îngîmfare, se explica dimpotrivă foarte bine printr-o încrezătoare modestie. Jonas îşi preţuia steaua mai mult decît propriile sale merite.

Se arătă ceva mai uimit atunci cînd un negustor îi propuse să-i plătească lunar o sumă de bani, care-l elibera de orice griji. Zadarnic arhitectul Rateau, care încă din liceu îl iubea pe Jonas şi steaua lui, îi arătă că suma lunară abia dacă-i va asigura o viaţă decentă şi că negustorul

◀ PICASSO: Femeie şezînd

@Asociația Ziariștilor Independenți din

nu pierdea nimic dîndu-i-o. « Oricum », spunea Jonas, Rateau, care izbutea în tot ce făcea, izbind însă cu pumnii, își dojeni prietenul. « Cum adică, oricum? Stai să vorbim. » Fără nici un rezultat însă. În sinea lui, Jonas era recunoscător față de steaua lui. « Fie cum doriți », îi spuse negustorului. Şi părăsi slujba pe care o avea la editura tatălui său, ca să se consacre cu totul picturii. « Ăsta-i un adevărat noroc ! » spunea el.

În realitate, își spunea: « Norocul mă urmărește mereu. » Atît cît își putea aduce aminte din cel mai îndepărtat trecut, norocul îl însoțise pretutindeni. Așa că nutrea o recunoștință duioasă față de părinții lui, mai întîi pentru că îl crescuseră fără prea mare atenție, ceea ce-i înlesnise răgazuri de visare, apoi pentru că se despărțiseră din pricină de adulter. Cel puțin acesta era pretextul pe care-l invoca tatăl său, care uita să precizeze că era vorba de un adulter destul de neobișnuit: nu putea suferi actele de bunătate ale soției sale care, ca o adevărată sfîntă laică, se dăruia trup și suflet întregii omeniri în suferință. Soțul însă pretindea să dispună în stăpîn absolut de virtuțile nevestii sale. « M-am săturat, spunea acest Othello, să fiu înșelat cu toți calicii.»

Această neînțelegere i-a folosit lui Jonas. Părinții lui, citind sau auzind despre numeroase cazuri de ucigași ieșiți din părinți divorțați, se întrecură în răsfățuri ca să sugrume din fașă germenii unei nefericite evoluții. După ei, cu cît efectele șocului înregistrat de conștiința copilului erau mai puțin aparente, cu atît erau ei mai neliniștiți, ravagiile invizibile fiind, în acest caz, mult mai profunde. Dacă Jonas declara că e mulțumit sau că i-a plăcut cum și-a petrecut ziua, atunci părinții lui, de felul lor neliniștiți, deveneau ca ieșiți din minți. Îl copleșeau cu atenții și-astfel copilul ajungea să nu-și mai dorească nimic.

În sfîrșit, presupusa lui nenorocire îi dărui lui Jonas un frate devotat în persoana prietenului său Rateau. Părinții acestuia din urmă îl invitau adesea pe micuțul coleg de liceu al fiului lor, fiindcă-i deplîngeau soarta. Vorbele lor pline de compătimire inspirară fiului, viguros și sportiv, dorința de a lua sub ocrotirea sa pe acest copil, ale cărui izbînzi, înregistrate de el cu nepăsare, începuse să i le admire. Admirația și îngăduința au alcătuit un amestec bun pentru o prietenie pe care Jonas o primi, ca și restul, cu o simplitate încurajatoare.

Cînd, fără vreun efort deosebit, Jonas își isprăvi studiile, a mai avut norocul să intre la editura tatălui său, unde și-a aflat o situație și, pe căi indirecte, vocația de pictor. Tatăl lui Jonas, cel mai mare editor al Franței, era de părere că, mai mult ca oricînd și tocmai din pricina crizei de cultură, cartea însemna viitorul. « Istoria ne arată, spunea el, că cu cît se citește mai puțin, cu atît se cumpără mai multe cărți. » Prin urmare, nu citea decît rareori manuscrisele care i se trimiteau, nu se

hotăra să le publice decît dacă autorul era o personalitate sau dacă subiectul era de actualitate (din acest punct de vedere, singurul subiect veșnic actual fiind sexul, editorul sfîrși prin a deveni un specialist al genului) și se ocupa numai să găsească prezentări puțin obișnuite și o publicitate gratuită. Deci, Jonas căpătă o dată cu serviciul de lectură și mult timp liber căruia trebuia să-i afle întrebuințare. Şi astfel se întîlni cu pictura.

Pentru prima oară în viață descoperea în el o ardoare nebănuită, dar neobosită. Începu curînd să se consacre picturii și, tot fără efort, excelă în acest exercițiu. Părea că nimic altceva nu-l interesează și, pentru că pictura îl devora pe de-a-ntregul, abia dacă izbuti să se căsătorească la o vîrstă potrivită. Față de ființele și întîmplările obișnuite din viață nu avea decît un zîmbet îngăduitor care-l scutea de alte atenții. A trebuit să intervină un accident de motocicletă — Rateau, cu prietenul său în spate, conducea prea repede — pentru ca Jonas, avînd în sfîrșit mîna dreaptă imobilizată într-un bandaj și plictisindu-se, să manifeste interes față de dragoste. Şi de astă dată fu înclinat să vadă în acest accident grav efectele bune ale stelei lui. Fără de ele n-ar fi găsit timp s-o privească pe Louise Poulin așa cum merita.

De altfel, după părerea lui Rateau, Louise nu merita să fie privită. Fiind mic de statură și îndesat, lui nu-i plăceau decît femeile voinice. « Nu știu ce-ai găsit la furnica asta », spunea el. Louise era într-adevăr mică, cu pielea, părul și ochii negri, dar bine făcută și plăcută la vedere. Jonas, înalt și solid, se lăsă înduioșat de furnică, cu atît mai mult cu cît ea era harnică. Vocația Louisei era activitatea. O asemenea vocație se potrivea admirabil cu gustul lui Jonas față de inerție și avantajele ei. La început, Louise s-a devotat literaturii, sau cel puțin atîta vreme cît a crezut că munca editorială îl interesa pe Jonas. Citea orice, la întîmplare, și, în puține săptămîni, deveni capabilă să vorbească despre orice. Jonas o admira și se considera scutit definitiv de lecturi, fiindcă Louise îl punea la curent îndeajuns și-i permitea să cunoască esențialul în privința descoperirilor contemporane. « Nu mai e voie să spui, afirma Louise, că cineva e rău sau urît, ci că vrea să fie rău sau urît. » Nuanța era importantă și risca să ducă — așa cum remarcase Rateau — la cel puțin condamnarea genului uman. Dar Louise i-a retezat-o arătînd că acest adevăr, fiind susținut totodată de presa sentimentală și de revistele filozofice, era deci universal și nu putea fi discutat. « Fie cum doriți », spuse Jonas, care uită curînd de cruda descoperire și se apucă să viseze din nou la steaua lui.

Louise părăsi literatura de îndată ce înțelese că pe Jonas nu-l interesa decît pictura. Se devotă imediat artelor plastice, alergă la toate muzeele

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

și expozițiile, tîrîndu-l și pe Jonas, care înțelegea cu greu ce pictau contemporanii lui și se simțea stînjenit în simplitatea lui de artist. Se bucura totuși că poate fi atît de bine informat despre tot ceea ce venea în legătură cu arta sa. E-adevărat că a doua zi îi ieșea din minte pînă și numele pictorului ale cărui opere le văzuse. Însă Louise îi amintea pe bună dreptate și în chip peremptoriu una dintre certitudinile pe care le mai păstrase din perioada ei literară, și-anume că nu se uită niciodată nimic. Hotărît lucru, steaua îl ocrotea pe Jonas, care astfel putea cumula, fără mustrări de conștiință, certitudinile memoriei și comoditățile uitării.

Însă, comoara de devotament pe care Louise o risipea asupră-i strălucea cu sclipirile cele mai orbitoare în viața de toate zilele. Acest înger păzitor îl scutea de cumpărături — încălțăminte, haine și rufărie — care, după părerea oricărui om normal, împuținează zilele unei vieți și-așa prea scurte. Ea preluă, cu hotărîre, miile de invenții ale mașinii de omorît timpul, începînd cu neînsemnatele foi imprimate ale securității sociale și pînă la dispozițiunile mereu reînnoite ale fiscului. « Da, spunea Rateau, înțeleg. Dar n-o să poată merge la dentist în locul tău. » Într-adevăr, n-o făcea, dar telefona și reținea ora cea mai bună; se ocupa de curățatul automobilului, de plata hotelurilor cînd mergeau în vacanță, de cărbunii pentru încălzit; cumpăra singură cadourile pe care Jonas dorea să i le ofere, alegea și-și expedia flori și-i mai rămînea timp să treacă uneori seara pe la el, în lipsa lui, ca să-i pregătească patul, pe care în acea noapte nu mai avea nevoie să-l desfacă înainte de culcare.

Tot așa, cu egal avînt, ea intră în patul acela, apoi se ocupă de întîlnirea cu primarul, în fața căruia îl împinse pe Jonas cu doi ani mai înainte ca talentul lui să fie recunoscut și organiză călătoria de nuntă în așa fel încît toate muzeele să fie vizitate. Nu însă înainte să fi găsit, în plină criză de locuințe, un apartament cu trei camere, unde s-au instalat la întoarcere. Pe urmă, fabrică, aproape unul după altul, doi copii, un băiat și o fată, după planul ei care era să ajungă la trei și care a fost îndeplinit puțin timp după ce Jonas părăsi editura ca să se consacre picturii.

De altfel, îndată după ce născu, Louise se dedică total copilului, apoi copiilor săi. Mai încerca încă să-și ajute soțul, dar nu mai avea timp. Fără îndoială, regreta că-l neglija pe Jonas, dar caracterul ei hotărît o împiedica să se oprească prea mult asupra regretelor. « Îmi pare rău, spunea, fiecare cu meseria lui. » De altminteri Jonas se declara încîntat de această formulă, căci dorea, ca toți artiștii din epoca lui, să treacă drept un meseriaș. Meseriașul deci a fost neglijat puțin și a fost nevoit

să-și cumpere singur pantofi. Deși faptul era firesc, Jonas a simțit însă nevoia să se felicite. Desigur că trebuia să facă efortul de a colinda magazinele, dar acest efort era răsplătit printr-un ceas de solitudine care constituie chezășia căsniciilor fericite.

Problema spațiului vital era totuși cu mult mai importantă decît celelalte probleme ale gospodăriei, fiindcă timpul și spațiul se restrîngeau deopotrivă în jurul lor. Nașterea copiilor, noua meserie a lui Jonas, casa lor strîmtă și modesta sumă lunară care-i împiedica să-și cumpere un apartament mai mare, nu îngăduiau dublei activități, a lui Jonas și a Louisei, să se desfășoare decît într-un cîmp restrîns. Apartamentul se afla situat la primul etaj al unei clădiri din secolul al XVIII-lea, în cartierul vechi al capitalei. Aici locuiau numeroși artiști, fideli principiului după care, în artă, căutarea noului trebuia să se facă într-un cadru vechi. Jonas, care împărtășea aceeași convingere, era tare bucuros că trăiește în acest cartier.

În orice caz, dacă-i vorba de vechi, apartamentul lui era vechi cu prisosință. Cîteva combinații foarte moderne i-au dat însă un aer original, care se bizuia în primul rînd pe aceea că, deși nu ocupa decît o suprafață redusă, le oferea locatarilor un volum mare de aer. Odăile, deosebit de înalte și împodobite cu ferestre superbe, fuseseră destinate cu siguranță recepțiilor și fastului, judecînd după proporțiile lor maiestuoase. Dar necesitățile înghesuielii urbane și ale rentei imobiliare constrînseră pe proprietarii lor succesivi să taie odăile prea vaste prin pereți despărțitori și, în acest fel, să înmulțească staulele pe care le închiriau cu prețuri mari turmei de locatari. Cu toate acestea, se pricepeau să pună în valoare ceea ce ei numeau « cubajul însemnat de aer ». Avantajul nu putea fi negat. Numai că el se datora imposibilității în care s-au aflat proprietarii de a despărți odăile și pe înălțime. Fără de care ei nu s-ar fi dat în lături să facă sacrificiile necesare ca să poată oferi cîteva adăposturi în plus generației ascendente, deosebit de înclinată în acea epocă înspre împerechere și proliferare. De altfel, cubajul de aer nu prezenta numai avantaje. El oferea inconvenientul de a face ca odăile să fie cu greu încălzite iarna, ceea ce, din nefericire, îi obliga pe proprietari să majoreze cota de încălzire. Vara, din pricina suprafeței mari de geamuri, apartamentul era pur și simplu luat cu asalt de lumină, pentru că nu avea obloane. Proprietarii neglijaseră să le pună, fiind fără îndoială descurajați de înălțimea ferestrelor și de prețul tîmplăriei. De altfel, perdelele groase puteau juca același rol și nu ridicau nici o problemă în privința prețului de cost, deoarece reveneau în sarcina locatarilor. La urma urmei, proprietarii nu refuzau să-i ajute pe aceștia din urmă și le ofereau la prețuri de nimic perdele provenite din prăvăliile lor proprii. Filantropia imobiliară era

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

într-adevăr coarda lor sensibilă. În viața obișnuită, acești prinți de modă nouă vindeau percal și catifea.

Jonas se extaziase în fața avantajelor apartamentului și admise inconvenientele fără mofturi. « Fie cum doriți », spuse proprietarului în legătură cu cota de încălzire. În privința perdelelor, era de acord cu Louise care găsea că-i deajuns să acopere numai ferestrele dormitorului, iar celelalte să rămînă libere. « N-avem nimic de ascuns », spunea această inimă curată. Jonas fusese deosebit de atras de cea mai mare dintre odăi, al cărui tavan era atît de înalt încît nici nu putea fi vorba să se instaleze vreun sistem de iluminat. În această odaie se intra de-a dreptul dintr-un coridor îngust care o lega de celelalte două camere, mult mai mici și așezate de-o parte și de alta a coridorului. La capătul apartamentului se afla bucătăria, alături de closet și de o cămăruță botezată pompos sală de duș. Putea într-adevăr să fie luată ca atare, cu condiția să-i instalezi un aparat, să-l așezi în sens vertical și să consimți să-i primești jetul binefăcător într-o absolută imobilitate.

Înălțimea cu adevărat extraordinară a tavanelor și strîmtimea odăilor transformau apartamentul într-o adunătură stranie de paralelipipede — cu fețele aproape în întregime din geamuri — de uși și de ferestre, de care nu se puteau rezema mobilele și în care ființele, pierdute în lumina albă și violentă, păreau că plutesc ca niște figurine de ceară într-un acvariu vertical. În plus, toate ferestrele dădeau înspre curte, adică, la mică distanță, înspre alte ferestre de același stil, în dosul cărora apărea imediat silueta înaltă a unui nou șir de ferestre care dădeau într-o a doua curte. « Seamănă cu galeria oglinzilor », spunea Jonas, încîntat. La sfatul lui Rateau, au hotărît să instaleze camera conjugală într-una din odăile mici, a doua urmînd să-l adăpostească pe copilul care-și anunța apariția. Odaia cea mare slujea în timpul zilei drept atelier pentru Jonas, iar seara și la vremea meselor, drept încăpere comună. De altfel, la nevoie, se putea mînca în bucătărie, cu condiția ca Jonas, sau Louise, să vrea să stea în picioare. La rîndul său, Rateau înmulțise instalațiile ingenioase. Cu ajutorul unor uși rulante, polițe mascate și mese pliante, el izbutise să compenseze raritatea mobilelor, accentuînd atmosfera de cutie a surprizelor pe care o avea acest apartament original.

Însă, cînd odăile s-au umplut de tablouri și de copii, au fost nevoiți să se gîndească neîntîrziat la o nouă amenajare. Înaintea nașterii celui de-al treilea copil, Jonas lucra în odaia cea mare, Louise tricota în camera conjugală, iar cei doi micuți ocupau ultima încăpere, dar se fugăreau și-și făceau de cap, cum puteau, în tot apartamentul. Au hotărît atunci să instaleze noul născut într-un colț al atelierului, pe care Jonas îl izolă suprapunîndu-și pînzele în formă de paravan, ceea ce oferea avan-

tajul de a avea copilul la îndemînă și de a putea răspunde la strigătele lui. De altminteri, Jonas n-avea nevoie să se deranjeze, căci Louise i-o lua înainte. Ea nu aștepta țipetele copilului ca să intre în atelier — de altfel cu mii de precauţii și în vîrful picioarelor. Jonas, înduioșat de atîta discreție, o asigură într-o zi pe Louise că nu era chiar așa de sensibil și că putea lucra foarte bine cu zgomotul pașilor ei. Louise îi răspunse că mai era vorba și să nu trezească copilul. Jonas, plin de admirație față de inima de mamă de care dădea dovadă, rîse din toată inima că o înțelesese greșit. Nu îndrăzni să mărturisească pe loc că intrările prudente ale Louisei erau mai supărătoare decît o irupere de-a dreptul. Mai întîi, pentru că ele durau mai mult timp, pe urmă pentru că erau executate cu o mimică prin care Louise, cu brațele larg deschise, cu torsul ușor dat pe spate și piciorul ridicat foarte sus dinainte, nu putea trece neobservată. Metoda mai împiedica realizarea intențiilor ei mărturisite și prin aceea că Louise risca în orice clipă să răstoarne una dintre pînzele cu care era înțesat atelierul. Zgomotul îl trezea atunci pe copil, care-și manifesta nemulțumirea după mijloacele lui, destul de puternice de altfel. Tatăl, încîntat de capacitățile pulmonare ale fiului, alerga să-l alinte, iar nevastă-sa intra numaidecît să-i preia schimbul. Atunci Jonas își ridica pînzele de pe jos, apoi, cu pensulele în mînă, asculta, vrăjit, glasul insistent și suveran al fiului său.

Tot cam în același timp, succesul lui Jonas atrase în juru-i numeroși prieteni. Aceștia își manifestau prietenia la telefon sau cu prilejul unor vizite neanunțate. Telefonul care, după îndelungată chibzuință, fusese așezat în atelier, răsuna adesea, prejudiciind necontenit somnul copilului, care-și împletea țipetele cu soneria imperativă a aparatului. Dacă, din întîmplare, Louise tocmai era ocupată cu ceilalți copii, se străduia să alerge împreună cu ei, dar, de cele mai multe ori, îl găsea pe Jonas ținînd cu o mînă copilul și, cu cealaltă, pensulele dimpreună cu receptorul telefonului care-i transmitea o invitație afectuoasă la dejun. Jonas se minuna că există oameni doritori să dejuneze cu el, care avea o conversație banală, dar prefera să iasă seara ca să-și păstreze neatinsă ziua de lucru. Din nefericire, în majoritatea cazurilor, amicul nu era liber decît la dejun, și încă la dejunul din ziua aceea, pe care ținea cu tot dinadinsul să-l petreacă cu dragul de Jonas. Dragul de Jonas accepta: « Fie cum doriți ! »; închidea telefonul: « Ce om drăguț ! » și-i dădea Louisei copilul. Pe urmă se așeza din nou la lucru, pe care-l întrerupea îndată din cauza dejunului sau cinei. Trebuia să dea pînzele la o parte, să instaleze masa perfecționată și să se așeze în jurul ei împreună cu copilașii. În timpul mesei, Jonas privea pe furiș tabloul la care lucra și, cel puțin la început, i se întîmpla să considere că copiii lui mestecă și

@Asociația Ziariștilor Independenți din

înghit cu încetineală, ceea ce făcea ca mesele să fie excesiv de lungi. Citi însă în ziarul la care era abonat că trebuie să mănînci încet ca să asimilezi bine şi, de atunci încolo, află la fiecare masă temeiurile unor bucurii prelungite.

Alteori, noii lui prieteni îi făceau vizite. Rateau nu venea decît după cină. În timpul zilei şedea la biroul lui şi, pe urmă, ştia că pictorii lucrează la lumina de zi. Însă noii prieteni ai lui Jonas aparţineau aproape cu toţii speciei de artist sau critic. Unii pictaseră, alţii urmau să picteze şi, în sfîrşit, cei din urmă se ocupau cu ceea ce s-a pictat sau va fi pictat. Cu toţii, desigur, aşezau foarte sus lucrările de artă şi se plîngeau de rînduiala lumii moderne care îngreunează realizarea sus-amintitelor lucrări, precum şi practica meditaţiei, indispensabilă artistului. Se plîngeau astfel după amiezi întregi, implorîndu-l pe Jonas să continue să lucreze, să facă aşa ca şi cum ei n-ar fi fost de faţă şi să se poarte deschis cu ei care nu erau nişte burghezi şi ştiau cît valorează timpul unui artist. Jonas, mulţumit că avea prieteni în stare să admită că se putea lucra în prezenţa lor, se întorcea la tabloul lui, fără a conteni să răspundă la întrebările care i se puneau, sau să rîdă la anecdotele care i se povesteau.

Atîta naturaleţă îi făcea pe prietenii lui să se simtă din ce în ce mai bine. Buna lor dispoziţie era într-atît de reală încît uitau de ora mesei. Copiii aveau o memorie mai bună. Alergau, se amestecau printre picioarele celor mari, zbierau, erau luaţi în cîrcă de vizitatori, săreau de pe un genunchi pe altul. În sfîrşit, lumina începea să scadă pe pătratul în care se înscria curtea şi Jonas îşi lăsa pensulele. Nu mai rămînea decît să-şi invite prietenii la masă, fără pretenţii, şi să vorbească, să vorbească pînă noaptea tîrziu, bineînţeles despre artă, dar mai cu seamă despre pictorii lipsiţi de talent, plagiatori sau interesaţi, care nu erau de faţă. Lui Jonas îi plăcea să se scoale de dimineaţă, ca să profite de lumina primelor ceasuri. Ştia că va fi greu, că micul dejun nu va fi gata la timp şi că el însuşi va fi obosit. Dar se bucura că poate afla, într-o singură seară, atîtea lucruri care nu-i puteau fi decît folositoare, deşi în chip invizibil, pentru arta lui. « În artă, ca şi în natură, nimic nu se pierde, spunea el. E meritul stelei. »

Adeseori, prietenilor li se alăturau şi discipolii: acum Jonas făcea şcoală. Întîi fusese surprins, nevăzînd ce s-ar putea învăţa de la el căruia îi mai rămînea încă să descopere totul. Înlăuntrul lui, artistul bîjbîia pe întuneric; cum ar fi putut el oare să arate căile adevărate? Înţelese însă curînd că un discipol nu era neapărat cineva care aspiră să înveţe ceva. Dimpotrivă, de cele mai multe ori te făceai discipol pentru plăcerea dezinteresată de a-ţi învăţa maestrul. De-atunci a putut accepta, cu sfială, să fie copleşit de asemenea onoruri. Discipolii lui Jonas îi explicau înde-

lung ce pictase el şi de ce. Jonas descoperi astfel în opera sa intenţii nebănuite care-l cam uimeau şi o sumedenie de lucruri pe care nu le făcuse. Se credea sărac, dar, datorită elevilor săi, se descoperea dintr-o dată bogat. Uneori, faţă de atîtea bogăţii necunoscute pînă mai ieri, Jonas se simţea cuprins de un fior de mîndrie. « E totuşi adevărat, îşi spunea. Chipul de colo, din ultimul plan, domină totul. Nu înţeleg prea bine ce vor să spună cînd vorbesc despre umanizare indirectă. Totuşi, cu efectul acesta am mers destul de departe. » Se lepăda însă grabnic de victoria incomodă, punînd-o pe seama stelei. « Numai steaua mea merge departe, spunea el. Eu rămîn alături de Louise şi de copii. »

Discipolii mai aveau şi alt merit: îl obligau pe Jonas să fie şi mai exigent faţă de sine însuşi. În prelegerile lor îl aşezau atît de sus, mai ales în ce priveşte conştiinţa şi puterea lui de muncă, încît după aceea nu i se mai putea îngădui nici o slăbiciune. Îşi pierdu astfel vechiul obicei de a ronţăi o bucată de zahăr sau de ciocolată după ce isprăvea o porţiune dificilă şi înainte de a reîncepe lucrul. În momentele lui de solitudine ar fi cedat cîteodată, pe ascuns, acestei slăbiciuni. Dar, în progresul lui moral, a fost ajutat de prezenţa aproape permanentă a discipolilor şi amicilor săi, în faţa cărora se simţea uşor ruşinat să ronţăie ciocolată şi, de altminteri, nici n-ar fi putut întrerupe firul conversaţiei interesante pentru o manie neînsemnată.

În plus, discipolii îi pretindeau să rămînă credincios esteticii lui. Jonas, care se trudea din răsputeri pînă cînd izbutea să aibă, din cînd în cînd, un fel de străfulgerare trecătoare în care realitatea îi sărea în ochi într-o lumină pură, nu-şi făurise decît o vagă idee despre propria sa estetică. Din contra, discipolii săi aveau despre ea multe idei, contradictorii şi categorice, şi nu glumeau cu ele. Lui Jonas i-ar fi plăcut uneori să invoce capriciul, acest umil prieten al artistului. Dar, cînd discipolii săi încruntau din sprîncene în faţa anumitor pînze care se îndepărtau de ideea lor, era forţat să se gîndească mai mult la arta sa, ceea ce nu putea fi decît în beneficiul său.

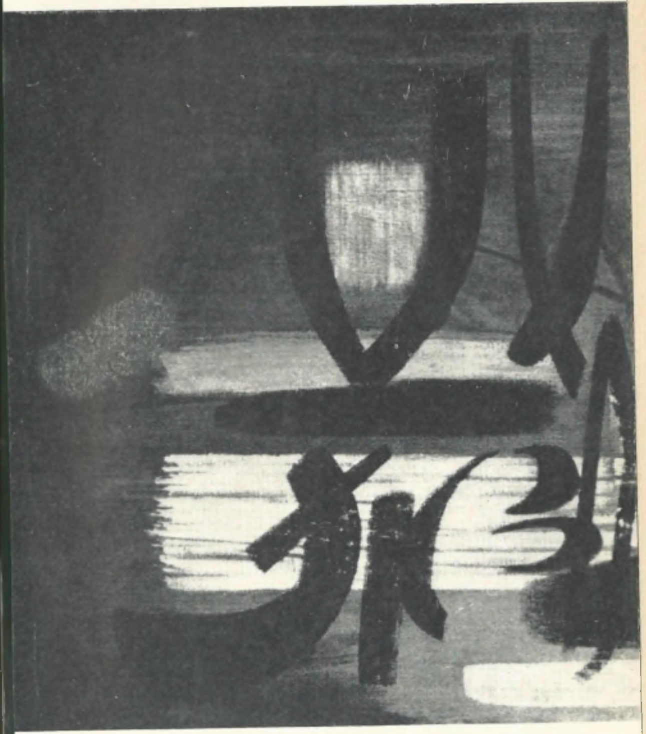
În sfîrşit, discipolii îl ajutau pe Jonas şi într-alt fel, silindu-l să-şi dea părerea despre producţiile lor. Într-adevăr, nu era zi în care să nu i se aducă o pînză, abia schiţată, pe care autorul o aşeza între Jonas şi tabloul la care lucra, pentru ca schiţa să se bucure de cea mai bună lumină. Trebuia să-şi spună părerea. Pînă atunci Jonas nutrise o ruşine nemărturisită faţă de incapacitatea sa profundă de a judeca o operă de artă. Înafară de cîteva tablouri care-l scoteau din sărite şi de mâzgîlelile evident grosolane, totul i se părea deopotrivă de interesant şi de indiferent. Fu deci silit să-şi compună un arsenal de judecăţi, cu atît mai variate cu cît discipolii săi, aidoma tuturor artiştilor din capitală, aveau într-un

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

cuvînt oarecare talent, și trebuia, cînd ei se aflau de față, să stabilească nuanțe destul de diferite pentru a-l satisface pe fiecare în parte. Asemenea fericită obligație îl constrînse deci să-și creeze un vocabular și unele păreri despre arta sa. De altfel, de pe urma acestei strădanii, bunăvoința lui firească nu s-a alterat. Înțelese curînd că discipolii nu-i cereau critici, cu care n-aveau ce face, ci doar încurajări și, dacă era posibil, elogii. Trebuia numai ca elogiile să fie deosebite. Jonas nu se mulțumi să fie amabil, ca de obicei. Fu amabil cu ingeniozitate.

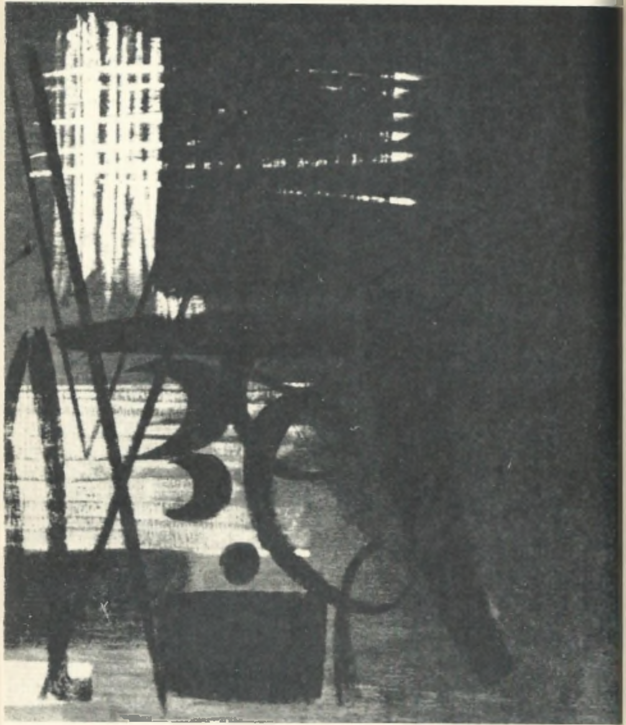
Astfel se scurgea timpul lui Jonas, care picta în mijlocul prietenilor și elevilor, instalați acum pe scaune rînduite în șiruri concentrice în jurul șevaletului. De asemenea, unii vecini apăreau deseori la ferestrele din față, îngroșînd rîndurile publicului. El discuta, făcea schimburi de păreri, examina pînzele aduse, zîmbea cînd Louise trecea pe lîngă el, își mîngîia copiii și răspundea călduros apelurilor telefonice, fără să lase din mînă penelurile cu care, din cînd în cînd, adăuga cîte o tușă la tabloul început. Într-un sens, ducea o viață plină, fiecare ceas avea o întrebuințare și-i mulțumea soartei care-l ferise de plictis. În alt sens, ca să umple un tablou era nevoie de multe tușe și se gîndea adesea că plictiseala e bună pentru că poți scăpa de ea printr-o muncă stăruitoare. Producția lui Jonas, dimpotrivă, își slăbea ritmul pe măsură ce prietenii lui deveneau mai interesanți. Chiar și în rarele ceasuri cînd era absolut singur, se simțea prea obosit ca să-și poată redubla eforturile. În asemenea ceasuri nu făcea decît să viseze la o nouă organizare, care ar putea îmbina plăcerile prieteniei și virtuțile plictiselii.

Se destăinui Louisei care, la rîndul ei, era neliniștită din pricină că cei doi copii mai mari creșteau văzînd cu ochii, iar camera lor era strîmtă. Ea propuse să-i instaleze în odaia cea mare, mascîndu-le patul cu un paravan, și să mute copilașul în odaia mică, unde nu-l va mai trezi telefonul. Cum copilașul nu va ocupa prea mult loc, Jonas și-ar putea instala atelierul tot în odaia mică. Cea mare ar servi atunci pentru primirile de peste zi, Jonas ar putea intra și ieși după plac, să-și vadă prietenii sau să lucreze, fiind sigur că nevoia lui de izolare va fi înțeleasă. În plus, necesitatea de a-i culca pe copiii cei mari va înlesni scurtarea vizitelor de seară. « Splendid, spuse Jonas, după matură chibzuință. — Și-apoi, spuse Louise, dacă prietenii tăi vor pleca mai devreme, vom putea și noi să ne vedem mai mult. » Jonas o privi. O umbră de tristețe întuneca chipul Louisei. Înduioșat, o strînse la pieptul lui și o sărută cu toată dragostea. Ea se lăsă furată și, timp de o clipă, se simțiră fericiți, așa cum fuseseră la începutul căsătoriei lor. Dar se trezi: odaia e poate prea mică pentru Jonas. Louise luă un metru pliant și descoperiră că, din pricina maldărului de pînze, atît ale lui, cît și ale elevilor săi, de



HANS HARTUNG
T — 1949 — 9

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



altfel mult mai numeroase, el lucra de fapt într-un spațiu abia cu puțin mai mare decît cel pe care-l va avea de acum înainte. Jonas începu să-și mute lucrurile fără să mai stea pe gînduri.

Din fericire, reputația lui creștea pe măsură ce lucra mai puțin. Fiecare expoziție era așteptată și sărbătorită dinainte. E-adevărat că un mic număr de critici, printre care se aflau și doi dintre vizitatorii obișnuiți ai atelierului, își temperau căldura cronicilor cu oarecari rezerve. Dar indignarea discipolilor compensa, și încă cu mult, micul necaz. Desigur, afirmau aceștia din urmă cu tărie, criticii așezau mai presus de toate pînzele din prima perioadă, dar cercetările actuale pregăteau o adevărată revoluție. Jonas își reproșă ușoara iritare care-l cuprindea de fiecare dată cînd i se ridicau în slăvi primele sale opere, și mulțumi călduros. Numai Rateau bombăni : « Ce oameni ciudați... Te plac numai cînd stai nemișcat, ca o statuie. După ei, n-ai voie să trăiești ! » Dar Jonas își apăra discipolii : « Tu nu poți înțelege, îi spunea lui Rateau, ție-ți place orice fac eu ». Rateau rîdea : « Da' de unde ! Nu tablourile tale îmi plac, ci pictura ta ».

În orice caz, tablourile continuau să placă și, după o expoziție primită cu căldură, negustorul propuse, din proprie inițiativă, o majorare a sumei lunare de bani. Jonas acceptă, protestînd că e prea cumsecade. « Dacă v-ar auzi cineva, spuse negustorul, ar crede că dați importanță banilor ». Cumsecădenia lui cuceri inima pictorului. Totuși, cerîndu-i negustorului îngăduința să ofere un tablou la o vînzare de binefacere, acesta se interesă dacă era vorba despre o binefacere « rentabilă ». Jonas habar n-avea. Negustorul îi propuse deci să nu depășească termenii contractului potrivit cărora i se acorda privilegiul exclusiv asupra vînzării. « Un contract e un contract, spuse el. Al nostru nu prevede caritatea. — Fie cum doriți », spuse pictorul.

Noua organizare nu-i aduse decît satisfacții lui Jonas. Izbuti, într-adevăr, să se izoleze destul de des, ca să răspundă numeroaselor scrisori pe care le primea și pe care, din politețe, nu le putea lăsa fără răspuns. Unele priveau arta lui Jonas, altele, mult mai numeroase, persoana corespondentului, fie că acesta voia să fie încurajat în vocația lui de pictor, fie că avea să ceară un sfat sau un ajutor bănesc. Pe măsură ce numele lui Jonas apărea în gazete, fu solicitat, ca toată lumea, să intervină în denunțarea unor nedreptăți revoltătoare. Jonas răspundea, scria despre artă, mulțumea, dădea sfaturi, se lipsea de o cravată ca să trimită un mic ajutor, în sfîrșit iscălea protestele juste care i se trimiteau. « Acum te-ai apucat de politică? Lasă treaba asta pe seama scriitorilor și a femeilor urîte », spunea Rateau. Nu, el nu semna decît proteste care se declarau străine de orice spirit de partid. Toate însă își atribuiau această frumoasă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

independență. Săptămîni de-a rîndul, Jonas se plimba cu buzunarele doldora de scrisori, mereu uitate și mereu reînnoite. Răspundea celor mai urgente, care, în general, erau trimise de necunoscuți, și păstra pentru momente de răgaz pe cele care cereau un răspuns pe-ndelete, adică scrisorile prietenilor. Toate aceste obligații îl împiedicau să stea degeaba și, în orice caz, să aibă inima împăcată. Se simțea mereu în întîrziere și mereu vinovat, chiar și cînd lucra, ceea ce i se mai întîmpla uneori.

Louise era din ce în ce mai mult solicitată de copii și se istovea făcînd treburi de-ale casei, pe care, în alte împrejurări, le-ar fi putut face el însuși. Se simțea nefericit. La urma urmei, el lucra pentru plăcerea lui, pe cînd ei îi revenea partea cea mai grea. Își dădea și mai bine seama de acest lucru cînd ea era plecată după cumpărături. « Telefonul ! » striga cel mai mare dintre copii, și Jonas își lăsa baltă tabloul ca să revină cu inima liniștită și cu o invitație în plus. « Plata gazului ! » răcnea un slujbaș în pragul ușii pe care o deschisese unul din copii. « Îndată, îndată ! » Cînd Jonas lăsa telefonul, un prieten, un discipol, uneori amîndoi deodată, se țineau după el pînă în odaia mică pentru ca să termine discuția începută. Încetul cu încetul, cu toții deveniră obișnuiții coridorului. Aici ședeau, pălăvrăgeau între ei, îl luau martor pe Jonas de la distanță, sau dădeau buzna în odaia mică. « Cel puțin aici, exclamau cei care intrau, te putem vedea puțin și încă în tihnă. » Jonas se înduioșa : « E-adevărat, spunea el. De fapt nu ne vedem prea des. » Simțea bine că-i dezamăgea pe cei pe care nu-i vedea, și se întrista. Adesea se gîndea la unii prieteni pe care ar fi preferat să-i întîlnească. Dar n-avea timp, nu putea accepta totul. Astfel, reputația lui începu să se resimtă. « Se ține mîndru, spuneau unii, de cînd s-a ajuns. Nu mai vede pe nimeni. » Sau : « Nu iubește pe nimeni înafară de el. » Nu era adevărat, își iubea pictura, și pe Louise, și copiii, și pe Rateau, și încă pe cîțiva, îi simpatiza pe toți. Dar viața e scurtă, timpul trece repede și pînă și propria lui energie avea limitele ei. Era greu să pictezi lumea și oamenii și, în același timp, să trăiești în mijlocul lor. Pe de altă parte, nu putea să se plîngă, nici să-și explice încurcăturile. Fiindcă s-ar fi pomenit bătut pe umăr : « Fericitule ! Asta-i tributul gloriei ! »

Deci, scrisorile se adunau, discipolii nu-i îngăduiau nici o clipă liberă, și-acum mai năvăleau și oamenii de lume, pe care Jonas de altfel îi ținea în stimă pentru că se interesau de pictură, cînd ar fi putut, ca atîția alții, să se dea în vînt după familia regală a Angliei, sau competițiile gastronomice. În realitate, era vorba mai ales despre unele femei de lume, dar care aveau o mare simplitate în felul de-a se purta. Nu-și cumpărau singure tablourile, ci veneau împreună cu prietenii lor, acasă la artist,

în speranța, adesea înșelată, că aceștia vor cumpăra în locul lor. În schimb, o ajutau pe Louise, mai ales în pregătirea ceaiului pentru oaspeți. Ceștile treceau din mînă-n mînă, străbăteau coridorul, din bucătărie în odaia cea mare, apoi se întorceau și aterizau în micul atelier în care Jonas, în mijlocul unui grup de prieteni și de vizitatori, îndeajuns de numeroși ca să umple camera, continua să picteze pînă în clipa cînd trebuia să lase pensulele ca să ia, cu recunoștință, ceașca pe care o persoană fascinantă o umpluse special pentru el.

Își bea ceaiul, privea schița pe care un discipol i-o așeza pe șevalet, rîdea cu prietenii, se întrerupea ca să-l roage pe unul dintre ei să facă bunătatea să-i ducă la poștă teancul de scrisori pe care le scrisese în timpul nopții, îl ridica de pe jos pe-al doilea dintre copii care se încurcase printre picioarele lui și căzuse, poza ca să i se facă o fotografie, și-apoi : « Jonas, la telefon ! » își răsucea cana ca pe-o sabie, spinteca, scuzîndu-se, mulțimea care ocupa coridorul, revenea, picta un colț de tablou, se oprea ca să răspundă fascinantei că, desigur, îi va face portretul și se întorcea la șevalet. Lucra, însă : « Jonas, o semnătură ! — Ce e, întreba el, a venit factorul ? — Nu, ocnașii din Cașmir. — Îndată, îndată ! » Alerga la ușă ca să primească un tînăr prieten al oamenilor, dimpreună cu petiția sa de protest, întreba dacă e vorba de politică, iscălea după ce primise asigurări liniștitoare și, în același timp, mustrări privind îndatoririle pe care i le creau privilegiile lui de artist și reapărea ca să i se prezinte, fără să le poată desluși numele, un boxer proaspăt învingător, sau cel mai mare dramaturg dintr-o țară străină. Dramaturgul îi ținea piept vreo cinci minute, exprimînd prin priviri emoționate ceea ce necunoașterea limbii franceze nu-i îngăduia să spună mai limpede, în timp ce Jonas aproba din cap cu sinceră simpatie. Din fericire, această situație fără de ieșire era curmată de apariția ultimului răsfățat al saloanelor, care voia să fie prezentat marelui pictor. Jonas, încîntat, spunea că el este, pipăia pachetul de scrisori din buzunar, prindea pensulele, se pregătea să-și reia lucrul, dar trebuia mai întîi să mulțumească pentru o pereche de cîini din rasa « setter » care i se aduceau tocmai în acel moment, se ducea să-i instaleze în camera conjugală, revenea ca să accepte invitația la dejun din partea donatoarei, ieșea din nou la țipetele Louisei ca să constate fără urmă de îndoială că, « setter »-ii nu fuseseră pesemne dresați să trăiască într-un apartament și-i ducea în sala de duș, unde cîinii urlau cu atîta perseverență încît, pînă la urmă, nici nu mai erau luați în seamă. În răstimpuri, pe deasupra capetelor mulțimii, Jonas zărea privirea Louisei și i se părea că privirea ei e tristă. În cele din urmă, venea și sfîrșitul zilei, vizitatorii își luau rămas bun, alții mai zăboveau în odaia cea mare și se uitau cu duioșie

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cum Louise își culcă copiii, ajutată cu grație de o elegantă cu pălărie, care era disperată că va trebui în curînd să se întoarcă în palatul ei, unde viața, împrăștiată pe două etaje, era mai puțin intimă și plină de căldură ca cea din familia Jonas.

Într-o sîmbătă după-amiază, Rateau veni să-i aducă Louisei un ingenios uscător de rufe care se putea fixa în tavanul bucătăriei. Găsi apartamentul ticsit de lume și, în camera mică, înconjurat de cunoscători, pe Jonas care picta donatoarea cîinilor, dar care era pictat la rîndul lui de un artist oficial. Acesta, după spusele Louisei, executa o comandă a Statului. « Tabloul se va numi *Artistul la lucru* ». Rateau se retrase într-un colț al camerei ca să-și privească prietenul vădit absorbit de lucru. Unul dintre cunoscători, care nu-l văzuse niciodată pe Rateau, se aplecă la urechea lui și-i șopti: « Ei, ce zici, arată bine ! » Rateau nu răspunse. « Dumneata pictezi, continuă celălalt. Și eu la fel. Ei bine, crede-mă, e în declin. — A și început? spuse Rateau. — Da. Așa-i succesul. Nu poți rezista succesului. E un om sfîrșit. — E în declin, sau e un om sfîrșit? — Un artist în declin e un om sfîrșit. Vezi, nu mai are ce să picteze. Au ajuns să-l picteze pe el, după care îl vor agăța de perete ».

Mai tîrziu, în toiul nopții, în camera conjugală, Louise, Rateau și Jonas, el în picioare, ceilalți doi așezați pe un colț de pat, tăceau. Copiii dormeau, cîinii erau la țară în pensiune. Louise tocmai isprăvise de spălat teancul de vase, pe care Jonas și Rateau le șterseseră, erau osteniți. « Ia-ți o servitoare », spuse Rateau văzînd mormanul de farfurii. Dar Louise îi răspunse cu melancolie: « Unde s-o mai așezăm și pe ea? » Deci, ședeau tăcuți. « Ești mulțumit? » întrebă brusc Rateau. Jonas zîmbi, dar avea o figură plictisită. « Da. Toată lumea e drăguță cu mine. — Nu, spuse Rateau. Ferește-te. Nu toți sînt buni. — Cine adică? — Prietenii tăi, pictorii, de pildă. — Știu, spuse Jonas. Dar mai toți artiștii-s așa. Chiar și cei mai mari, nu sînt siguri de ei că există. Atunci, caută dovezi, judecă, condamnă. Asta-i întărește, e un început de existență. Sînt atît de singuri !» Rateau dădu din cap. « Crede-mă, spuse Jonas, îi cunosc. Merită să fie iubiți. — Dar tu, spuse Rateau, tu exiști? Nu vorbești niciodată urît despre nimeni. » Jonas începu să rîdă: « Ah ! adeseori gîndesc urît. Numai că uit. » Deveni grav: « Nu, nu sînt sigur că exist. Dar voi exista, de asta sînt sigur. »

Rateau o întrebă pe Louise care-i părerea ei. Ea își înfrînse oboseala ca să spună că Jonas avea dreptate: opinia vizitatorilor n-avea nici o importanță. Numai lucrul lui Jonas era important. Iar ea simțea bine că copilul îl deranja. De altfel, începea să crească, vor trebui să cumpere un divan care va lua din spațiu. Ce să facă, erau nevoiți să aștepte pînă vor găsi un nou apartament ! Jonas privi camera conjugală. Bineînțeles,

nu era ideală, patul era prea mare. Dar odaia rămînea goală toată ziua. Îi spuse Louisei, care chibzui. Cel puțin în această cameră Jonas nu va fi deranjat; nu vor îndrăzni să se culce în patul lor. « Ce părere ai? » îl întrebă Louise pe Rateau. Acesta îl privi pe Jonas. Jonas contempla ferestrele din față. Apoi, își ridică ochii spre cerul fără stele și se duse să tragă perdelele. Cînd se înapoie, îi zîmbi lui Rateau și se așeză, alături de el, pe pat, fără să scoată un cuvînt. Louise, frîntă de-a binelea de oboseală, declară că se duce să facă un duș. Cînd cei doi prieteni rămaseră singuri, Jonas simți umărul lui Rateau alături de umărul său. Nu-l privi, dar spuse: « Îmi place să pictez. Aș vrea să pictez viața-ntreagă, ziua și noaptea. Nu-i așa că-i un noroc? » Rateau îl privi cu duioșie: « Da, spuse el, e-un noroc. »

Copiii creșteau și Jonas era fericit să-i vadă veseli și viguroși. Acum mergeau la școală și se înapoiau la ora patru. Jonas mai putea să profite și de după-amiaza de sîmbătă, joia, precum și zile de-a rîndul, cît durau frecventele vacanțe lungi. Nu erau îndeajuns de mari ca să se joace cuminte, dar se arătau destul de robuști ca să umple apartamentul cu certurile și rîsetele lor. Trebuia să-i potolești, să-i amenințí, să te prefaci cîteodată că-i bați, Mai era și rufăria de spălat, nasturii de cusut; Louise nu mai pridideа. Fiindcă n-aveau loc unde să culce o servitoare, nici cum s-o vîre în strînsa intimitate în care trăiau, Jonas sugeră s-o cheme în ajutor pe Rose, sora Louisei, care rămăsese văduvă și avea o fată mare. « Da, spuse Louise, Rose n-o să ne stînjenească. Vom putea scăpa de ea cînd vrem. » Jonas se bucură de această soluție care aducea ușurare atît Louisei, cît și propriei sale conștiințe, încărcată de oboseala nevestii lui. Ușurarea fu cu atît mai mare cu cît sora își aducea deseori fiica să dea o mînă de ajutor în plus. Amîndouă aveau o inimă de aur; virtutea și dezinteresul erau podoabele firii lor oneste. Făcură imposibilul ca să vină în ajutorul familiei și nu-și precupețiră timpul. Le-a mai ajutat și monotonia vieții lor retrase și tihna plăcută pe care o aflau în casa Louisei. Așa cum prevăzuseră, nimeni nu era stingherit și, încă din prima zi, cele două rude se simțiră într-adevăr ca la ele acasă. Odaia cea mare deveni comună, totodată sufragerie, spălătorie și cameră de copii. Odaia cea mică, în care dormea ultimul născut, sluji pentru depozitarea pînzelor și a unui pat de campanie, în care dormea uneori Rose, cînd se întîmpla să nu fie cu fata ei.

Jonas ocupa camera conjugală și lucra în spațiul despărțitor dintre pat și fereastră. Trebuia numai să aștepte ca odaia să fie deretecată, după ce se isprăvea odaia copiilor. După aceea, nimeni nu-l mai deranja decît dacă era nevoie de vreo rufă, fiindcă singurul dulap din casă se afla tocmai în această cameră. Pe de altă parte, vizitatorii, deși mai puțin

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

numeroși, își făcuseră obiceiurile lor și, contrar speranțelor Louisei, nu se codeau să se așeze pe patul conjugal, ca să poată pălăvrăgi mai bine cu Jonas. Copiii veneau și ei să-și îmbrățișeze tatăl. « Arată-ne poza. » Jonas le arăta poza pe care o picta și-i îmbrățișa drăgăstos. Trimi-țîndu-i afară, simțea că ei ocupau tot spațiul din inima lui, pe deplin, fără rezerve. Fără de ei, în juru-i n-ar fi decît gol și singurătate. Îi iubea la fel cum își iubea pictura, pentru că erau singurii din lume tot atît de vii ca și ea.

Cu toate acestea, Jonas lucra mai puțin, fără să poată ști de ce. Era la fel de sîrguincios, dar acum îi venea greu să picteze, chiar și în clipele de solitudine. Asemenea clipe le petrecea privind cerul. Fusese dintotdeauna distrat și îngîndurat, acum însă deveni visător. În loc să picteze, se gîndea la pictură, la vocația lui. « Îmi place să pictez », continua el să spună, dar mîna care ținea penelul atîrna de-a lungul trupului, iar el asculta un îndepărtat aparat de radio.

În același timp, îi scădea și reputația. I se aduceau articole reticente, altele proaste, iar unele atît de rele încît i se strîngea inima. Dar își spunea că putea trage foloase de pe urma acestor atacuri care-l îmboldeau să lucreze mai bine. Cei care continuau să vină la el îl tratau cu mai puțin respect, așa ca pe un vechi prieten față de care nu te jenezi. Cînd voia să se întoarcă la lucru spuneau: « Vezi de treabă! Ai tot timpul! » Jonas simțea că, într-un anumit fel, îl puneau pe același plan cu propria lor înfrîngere. Dar, în alt sens, această nouă solidaritate avea în ea ceva binefăcător. Rateau ridica din umeri: « Ești un prost. Nu țin la tine, asta-i tot. — Ba, acum, mă iubesc puțin, răspundea Jonas. Puțină dragoste înseamnă enorm de mult. N-are importanță cum o capeți! » Continua deci să discute, să scrie scrisori și să picteze, pe apucate. Din cînd în cînd picta cu-adevărat, mai ales duminica după masă, cînd copiii ieșeau la plimbare cu Louise și cu Rose. Seara, se bucura că tabloul în curs de execuție înaintase puțin. Era în perioada cînd picta ceruri.

În ziua în care negustorul îl încunoștință cu regret că, față de scăderea vădită a vînzărilor, era obligat să-i reducă suma pe care i-o plătea lunar, Jonas aprobă, însă Louise se arătă neliniștită. Era în septembrie, începeau școlile, copiii aveau nevoie de haine. Se apucă să le lucreze singură, cu obișnuitul ei curaj, dar simți curînd că-i peste puterile ei. Rose, care putea să cîrpească și să coasă naturii, nu era croitoreasă. În schimb era vara soțului ei, care veni s-o ajute pe Louise. Din cînd în cînd își lua un scaun și se instala într-un colț, în camera lui Jonas, unde altminteri această ființă tăcută ședea cuminte. Atît de cuminte, încît Louise îi sugeră lui Jonas să picteze o *Lucrătoare*. « Bună idee », spuse Jonas. Încercă, strică două pînze, apoi se întoarse la un cer pe care-l

începuse. A doua zi, în loc să picteze, se plimbă îndelung prin apartament și medită. Un discipol, furios la culme, veni să-i arate un articol lung, pe care altfel nici nu l-ar fi citit, din care află că pictura sa era totodată artificială și perimată; negustorul îi telefonă ca să-i vorbească încă o dată despre neliniștea lui față de curba vînzărilor. El însă continuă să viseze și să mediteze. Spuse discipolului că articolul avea un dram de adevăr, dar că el, Jonas, putea să se bizuie pe încă mulți ani de lucru de acum încolo. Negustorului îi răspunse că-i înțelegea neliniștea, dar că nu o împărtășea. Avea de făcut o mare operă, într-adevăr nouă; va lua totul de la capăt. Zicînd acestea, simți că spune adevărul și că geniul lui era alături de el. Era nevoie numai de o bună organizare.

În zilele care urmară, încercă să lucreze în coridor, a treia zi în sala de duș, la lumina electrică, ziua următoare în bucătărie. Dar, pentru întîia oară, se simți stingherit de oamenii pe care-i întîlnea pretutindeni, atît de cei pe care abia dacă-i cunoștea, cît și de ai săi, pe care-i iubea. Cîtva timp încetă să mai lucreze și medită. Ar fi pictat după un model din natură, dar anotimpul era nepotrivit. Din nefericire, iarna bătea la ușă, pînă la primăvară era greu să facă un peisaj. Încercă totuși, dar renunță: frigul îl pătrundea pînă-n măduva oaselor. Trăi mai multe zile în mijlocul pînzelor lui, de cele mai multe ori așezat lîngă ele, sau în fața ferestrei; nu mai picta. Luă atunci obiceiul să iasă dimineața în oraș. Plănuia să schițeze un detaliu, un copac, o casă strîmbă, un profil prins în treacăt. La capătul zilei, nu făcuse nimic. Dimpotrivă, era atras de cea mai mică tentație, de ziare, de cei pe care-i întîlnea în cale, de vitrine, de aburul unei cafele. În fiecare seară furniza scuze serioase conștiinței lui, veșnic încărcată. Va începe să picteze mai bine după această perioadă de vid aparent. Lucra pe dinăuntru, asta-i tot. Din negura întunecată, steaua lui va ieși proaspăt curățată, strălucitoare. Pînă atunci, nu mai ieșea din cafenele. Descoperise că alcoolul îi dăruia aceeași exaltare ca și zilele de lucru intens, de pe vremea cînd se gîndea la tabloul lui cu duioșia și căldura pe care n-o simțea decît față de copiii lui. La al doilea coniac regăsea în el acea emoție copleșitoare care-l făcea să se simtă totodată stăpînul și sclavul lumii. Numai că se bucura în gol, cu mîinile leneșe, fără să traducă emoția în vreo operă. Dar prin asta se apropia cel mai mult de bucuria pentru care trăia. Petrecea ore întregi, stînd, visînd, în localuri zgomotoase și îmbîcsite de fum.

Ocolea totuși locurile și cartierele frecventate de artiști. Cînd întîlnea o cunoștință care-i vorbea de pictura lui, era cuprins de panică. Ar fi vrut să fugă, se vedea bine, și chiar fugea. Știa ce se spune în urma lui: « Se crede Rembrandt », și groaza lui creștea. În orice caz,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

îi pierise zîmbetul, ceea ce-i îndemna pe vechii lui prieteni să tragă o concluzie ciudată, dar inevitabilă: « Dacă nu mai zîmbește, înseamnă că e foarte mulțumit de sine însuși. » Aflînd aceasta, deveni din ce în ce mai retras și mai înnegurat. Dacă intra într-o cafenea, îi era deajuns să aibă sentimentul că e recunoscut de cineva din adunare, că totul i se întuneca dinaintea ochilor. Rămînea o clipă pironit locului, neputincios, năpădit de o durere stranie, obrazul i se crispa, trădîndu-i tulburarea și o nevoie avidă și subită de prietenie. Se gîndea la privirea blîndă a lui Rateau și ieșea precipitat. « Ce mutră ! » îi spuse într-o zi de la obraz un necunoscut, în clipa cînd se pregătea să dispară.

Nu mai frecventa decît cartierele mărginașe unde nu-l cunoștea nimeni. Acolo putea să vorbească, să zîmbească în voie, buna dispoziție îi revenea, nimeni n-avea nici o pretenție de la el. Își făcu cîțiva prieteni prea puțin exigenți. Îi plăcea cu deosebire tovărășia unuia dintre ei, care-l servea într-un bufet de gară unde se ducea adesea. Băiatul îl întrebă «ce face în viața de toate zilele». «Pictor», răspunse Jonas. «Pictor artist sau pictor de binale? — Artist. — Bine, dar ăsta-i lucru greu », spuse celălalt. Și nu mai atacă subiectul niciodată. Da, era greu, dar Jonas se va descurca, de îndată ce va descoperi cum să-și organizeze lucrul.

În vîrtejul zilelor și al paharelor, mai făcu și alte descoperiri, la care îl ajutară femeile. Putea să stea de vorbă cu ele, înainte sau după ce făceau dragoste, și mai ales să se laude puțin, îl înțelegeau chiar și dacă nu erau convinse. Uneori i se părea că vechile forțe îi revin. Într-o zi, încurajat de o prietenă, se hotărî. Se-ntoarse acasă, încercă să lucreze din nou în cameră, croitoreasa fiind absentă. Dar, după un ceas, puse pînza la locul ei, zîmbi Louisei fără s-o vadă și plecă. Bău ziua întreagă și petrecu noaptea la prietena lui, de altfel fără să fie în stare s-o dorească. De dimineață se pomeni cu Louise, imagine vie a durerii, cu chipul devastat. Voia să știe dacă o îmbrățișase pe femeia aceea. Jonas spuse că n-a făcut-o, fiind beat, dar că îmbrățișase pe altele mai înainte. Și, pentru prima dată, cu inima sfîșiată, văzu pe chipul Louisei acea expresie de om înecat pe care o creează surpriza și durerea excesivă. Descoperi atunci că, înultimul timp, nu se gîndise deloc la ea, și se simți rușinat. Îi ceru iertare, îi spuse că a încheiat capitolul, că mîine toate vor fi ca altădată. Louise era incapabilă să scoată o vorbă și își întoarse fața ca să-și ascundă lacrimile.

În ziua următoare, Jonas plecă foarte devreme. Ploua. Veni acasă ud leoarcă și încărcat de scînduri. Înăuntru, doi vechi prieteni, veniți după noutăți, își sorbeau cafeaua în odaia cea mare. « Jonas își schimbă maniera. Vrea să picteze pe lemn ! » spuseră ei. Jonas zîmbea: « Nu-i

asta. Dar încep ceva nou. » Intră în coridorul care ducea spre sala de duș, closet și bucătărie. În unghiul drept pe care-l formau cele două coridoare, se opri și cercetă îndelung pereții înalți care se ridicau pînă la tavanul întunecat. Avea nevoie de un scăunel și coborî să ceară unul de la portăreasă.

Cînd se urcă, în casă mai veniseră cîteva persoane în plus și, ca să poată ajunge la capătul coridorului, fu nevoit să se lupte cu afecțiunea oaspeților, încîntați că-l revăd, și cu întrebările familiei. Soția lui ieșea tocmai atunci din bucătărie. Jonas, lăsînd jos scăunelul, o strînse cu putere la piept. Louise îl privi: « Te rog, spuse ea, nu mai începe iarăși. — Nu, nu spuse Jonas. Voi picta. Trebuie să pictez. » Dar părea că-și vorbește lui însuși, cu privirile aiurea. Se puse pe lucru. La jumătatea înălțimii pereților, construi un planșeu care urma să sprijine un fel de supantă îngustă, dar înaltă și adîncă. La sfîrșitul după-amiezii, totul era gata. Suindu-se pe scăunel, Jonas se agăță de dușumeaua supantei și ca să încerce cît e de solidă, făcu cîteva mișcări de extensie. Apoi se alătură celorlalți și toți se bucurară că e din nou drăguț, ca de obicei. Seara, cînd casa rămase relativ goală, Jonas luă o lampă cu gaz, un scaun, un taburet și o ramă. Urcă totul în supantă, sub privirile uimite ale celor trei femei și ale copiilor. « Iac-așa, spuse el din înaltul hulubăriei. Voi lucra fără să supăr pe nimeni. » Louise întrebă dacă e sigur că va putea lucra. « Bine-nțeles, spuse el, n-am nevoie de prea mult spațiu. Voi fi mai liber. Au fost pictori mari care pictau la opaiț și . . . — Dușumeaua e destul de solidă? » Era solidă. « Fii liniștită, spuse Jonas, e o soluție foarte bună. » Şi coborî.

A doua zi, cu noaptea-n cap, se cățără în supantă, se așeză, puse rama pe taburet, sprijinită drept de perete, și așteptă fără să aprindă lampa. Singurele zgomote pe care le auzea direct veneau dinspre bucătărie sau closet. Celelalte păreau îndepărtate, iar vizitele, soneria de la intrare sau cea a telefonului, mersul prin casă, discuțiile ajungeau pînă la el pe jumătate înăbușite, de parc-ar fi venit din stradă sau din cealaltă curte. În plus, pe cînd în tot apartamentul se revărsa o lumină orbitoare, întunecimea de aici era odihnitoare. Din timp în timp, cîte un prieten venea și se înființa dedesubtul supantei. « Ce faci acolo, Jonas? — Lucrez. — Fără lumină? — Da, pentru moment. » Nu picta, ci medita. Își dădea frîu liber inimii, în umbra și în liniștea aproximativă care, în comparație cu traiul de pînă acum, semănau cu pacea deșertului sau a mormîntului. Zgomotele care ajungeau pînă la supantă păreau că nu-l mai privesc, deși i se adresau lui. Era ca acei oameni care mor singuri, acasă la ei, în puterea somnului, iar dimineața, în casa pustie,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe deasupra unui trup surd pentru totdeauna, încep să răsune apelurile înfrigurate și insistente ale telefonului. Numai că el trăia, asculta tăcerea dinăuntrul lui, își aștepta steaua, încă ascunsă, dar care se pregătea să răsară din nou, să apară în sfîrșit, neclintită, deasupra haosului zilelor lui goale. « Arată-te, scînteiază, spunea el. Nu mă lipsi de lumina ta. » Era sigur că va străluci din nou. Dar trebuia să mediteze încă și mai multă vreme, pentru că, în sfîrșit, avea norocul să fie singur, fără să se despartă însă de ai săi. Trebuia să descopere un lucru pe care nu-l înțelesese încă prea bine, deși îl știa dintotdeauna și ar fi fost în stare să picteze mai departe ca și cînd ar fi știut despre ce e vorba. Trebuia să prindă acel secret care, vedea bine, nu era numai cel al artei. Iată de ce nu aprindea lampa.

Acum, în fiece zi, Jonas se urca în supanta lui. Vizitatorii se împuținară, deoarece, cu atîtea griji pe cap, Louisei nu-i ardea de conversație. Jonas cobora la masă și se întorcea în hulubăria lui. Stătea nemișcat, pe întuneric, ziua întreagă. Noaptea se ducea lîngă soția lui, care, între timp, se culcase. Peste cîteva zile o rugă pe Louise să-i aducă dejunul. Ea se supuse cu o rîvnă care-l înduioșă pe Jonas. Ca să n-o mai tulbure pe viitor cu alte cereri, îi sugeră să-i facă unele provizii pe care le va depozita în supantă. Încetul cu încetul nu mai coborî peste zi. Dar abia dacă se atingea de provizii.

Într-o seară o chemă pe Louise și-i ceru niște învelitori : « Voi petrece noaptea aici. » Louise îl privi, cu capul dat pe spate. Deschise gura, dar tăcu. Îl cercetă numai pe Jonas cu o expresie neliniștită și tristă. El văzu deodată cît de mult îmbătrînise și că oboseala vieții lor săpase brazde adînci și pe chipul ei. Se gîndi atunci că n-o ajutase niciodată cu adevărat. Dar, mai înainte de a-i spune ceva, ea îi zîmbi, cu o duioșie care-i strînse inima lui Jonas. « Cum vrei tu, dragul meu », spuse ea.

De acum încolo obișnui să-și petreacă nopțile în supantă de unde aproape că nici nu mai cobora. Pe dată, casa se goli de vizitatori, pentru că nu-l mai puteau vedea pe Jonas nici ziua, nici seara. Unora li se spunea că e plecat la țară, altora, cînd se plictiseau să mintă, că-și găsise un atelier. Numai Rateau venea cu egal devotament. Se cățăra pe scăunel, capul lui mare și blînd depășea nivelul dușumelei : « Merge? » întreba el. — « Admirabil. – Lucrezi? — Cam așa ceva. — Dar nu văd nici o pînză ! — Totuși lucrez. » Dialogul purtat între scăunel și supantă

era greu de prelungit. Rateau clătina din cap, cobora, o ajuta pe Louise reparînd țevile sau vreo cheie, apoi, fără să se mai urce pe scăunel, venea să-și ia rămas bun de la Jonas care-i răspundea din umbră : « Te salut, bătrînul meu frate. » Într-o seară, Jonas adăugă și un « mulțumesc » la salut. « De ce-mi mulțumești? — Pentru că mă iubești. — Mare noutate ! » spuse Rateau și plecă.

În altă seară, Jonas îl chemă pe Rateau care veni în goană. Jonas se aplecase, cu o expresie chinuită, peste marginea supantei. « Adă-mi o pînză, spuse el. — Dar ce-i cu tine? Ai slăbit, arăți ca o stafie. — De cîteva zile abia dac-am îmbucat ceva. Nu-i nimic, trebuie să lucrez. — Mai întîi mănîncă. — Nu, nu mi-e foame. » Rateau îi aduse o pînză. Pe cînd dispărea în supantă, Jonas îl întrebă : « Cum se simt? — Cine? — Louise și copiii. — Bine. S-ar simți și mai bine dacă ai fi cu ei. — Dar nu-i părăsesc. Spune-le mai ales că nu-i părăsesc. » Și dispăru. Rateau îi comunică Louisei îngrijorarea lui. Ea îi mărturisi că, la rîndul ei, se frămînta de cîteva zile. « Ce-i de făcut? Ah ! dac-aș putea lucra în locul lui ! » Stătea în fața lui Rateau, nefericită. « Nu pot trăi fără el », spuse ea. Rateau fu surprins să constate că își recăpătase obrazul ei de fată tînără. Atunci abia își dădu seama că roșise.

Lampa rămase aprinsă toată noaptea și toată dimineața următoare. Celor care veneau, fie Rateau fie Louise, Jonas le răspundea numai atît : « Lasă, am de lucru. » La prînz ceru să i se aducă gaz. Lampa, care pîlpîia, străluci din nou cu putere pînă seara. Rateau rămase să cineze cu Louise și cu copiii. La miezul nopții îl salută pe Jonas. Așteptă o clipă în fața supantei luminate, apoi plecă fără să spună o vorbă. Cînd Louise se trezi a doua zi de dimineață, lampa mai ardea încă.

Începea o nouă zi frumoasă, dar Jonas nu-și dădea seama. Întorsese pînza cu fața la perete. Frînt, aștepta, șezînd, cu mîinile pe genunchi. Își zicea că de acum înainte nu va mai lucra niciodată. Era fericit. Auzea ciripitul copiilor săi, zgomotul apei, zornăitul farfuriilor. Louise vorbea. Ferestrele mari vibrau cînd pe bulevard trecea cîte un camion. Lumea era acolo, tînără, adorabilă : Jonas asculta rumoarea plăcută pe care o făceau oamenii. Din asemenea îndepărtare nu-i stînjeneau forța care-l umplea de bucurie, arta lui, gîndurile pe care nu le va împărtăși niciodată, mute pentru totdeauna, dar care-l ridicau deasupra tuturor lucrurilor, într-un aer tare și liber. Copiii alergau prin odăi, fetița rîdea. Pînă și Louise rîdea acum, deși de lungă vreme nu-i mai auzise rîsetul.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

îi iubea ! Cît îi iubea ! Stinse lampa și, din nou pe întuneric, văzu ceva scînteietor. Nu cumva era steaua lui care strălucea mereu? Ea era, o recunoștea, cu inima plină de recunoștință și încă o mai privea cînd căzu, fără zgomot.

«Nu-i nimic, declară mai tîrziu medicul pe care-l chemaseră. Muncește prea mult. Într-o săptămînă va fi pe picioare. — Sînteți sigur că se va vindeca? întrebă Louise cu chipul răvășit. — Se va vindeca. » În cealaltă odaie, Rateau privea pînza, pe de-a-ntregul albă, în centrul căreia Jonas scrisese, cu litere foarte mici, doar un singur cuvînt, care putea fi descifrat, dar despre care nu știai dacă trebuie citit *solitar* sau *solidar*.

În românește de **FLORICA-EUGENIA CONDURACHI**

«Toți și toate pe capul meu, ca să mă nimicească, reclamîndu-și neîncetat partea lor, fără ca niciodată, niciodată să-mi întindă o mînă, să-mi vină în ajutor, în sfîrșit, să mă iubească așa cum sînt și ca să rămîn așa cum sînt. Ei cred că energia mea este nelimitată și că ar trebui să o împart cu ei ca să-i fac să trăiască. Eu însă mi-am adunat toate puterile în extenuanta pasiune de a crea, iar în rest sînt ființa cea mai neajutorată și cea mai nevoiașă. »

Iată strigătul revoltat pe care, în 1952, Camus îl înăbușă în filele *Carnetelor* sale. Ajungînd la celebritate, o dată cu ea cunoaște claustrarea tragică a scriitorului mare, asaltat de prieteni mai mult sau mai puțin sinceri, de solicitanți de tot felul, de reporteri perseverenți, de petiționari și de organizatori de conferințe în căutare de conferențiari.

Această criză a sterilității, a singurătății dorite și în același timp detestate, o evocă, cu amară ironie, *Jonas*, autoșarjă lucidă și nu mai puțin dramatică. Frămîntarea creatorului prizonier al mitului și meseriei sale îl chinuie pe Camus însă din 1950, cînd scrie *Enigma*. În 1953 nuvela publicată mai sus capătă formă, iar o revistă din Oran tipărește în același an o « mimodramă » în două părți în care regăsim schițată atmosfera din *Jonas*.

ALBERT CAMUS

Viață de artist

mimodramă

PARTEA ÎNTÎI

A *Micul atelier al unui pictor. Trei pereți dintre care unul poate fi un geamlîc. Aceste panouri vor fi mobile. Atelierul este sărac, dar are cîteva obiecte frumoase, o piesă antică, un ulcior frumos, niște desene, un vas vechi de aramă, două sau trei mobile vechi, cu lemnul murdar însă avînd o formă frumoasă. Toate sînt inundate de lumină.*

La ridicarea cortinei, în scenă se află pictorul și soția lui. El pictează, ea îi pozează. Sînt îmbrăcați sărăcăcios, dar cu gust. Ea tremură. El o privește. Se oprește din lucru, se duce să încarce soba cu lemne. În timpul acesta, ea s-a ridicat și vine să-l îmbrățișeze. El o strînge o clipă la pieptul lui, apoi o conduce spre locul unde pozează. Ea face o mimică furioasă. Rîd. Ea începe să pozeze. El lucrează.

Intră prietenul, pe la spatele pictorului; face semne soției, îi arată sticla cu vin și gustările pe care le-a adus. Ea se ridică și aleargă spre el. Pictorul se supără, dar îl zărește pe prieten și rîde. Prietenul așează proviziile pe masă și toți trei stau în jurul ei. Este vădit că le e foame și rîd. Însă, în clipa cînd sînt gata să se așeze la masă, pictorul îi oprește, aleargă să aducă un carton și începe să deseneze natura moartă pe care o alcătuiesc proviziile. Ceilalți protestează și se reped la gustări. Încep să mănînce și să ciocnească paharele. Pictorul, cu paharul în mînă, se duce să contemple tabloul început și meditează. Ceilalți îl privesc zîmbind. El își așează paharul pe masă și reîncepe să lucreze fără să se mai ocupe de ei. Încetișor, soția lui se instalează la locul ei, fără ca pictorul să bage de seamă. Cînd ridică ochii și o vede, o privește în tăcere, apoi, deodată, se duce la ea și o îmbrățișează.

ÎNTUNERIC

B *În atelier sînt acum mai multe tablouri, o mobilă în plus și un covor mic. Într-un colț al atelierului, soția întinde niște rufe. Se zărește un leagăn de copil. Pictorul lucrează. Intră, împreună cu prietenul, un negustor cu un aer important și disprețuitor. Se uită la*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

un tablou, îl întoarce pe toate părțile, chibzuiește, își suflă nasul și oferă două monete. Pictorul este gata să primească, dar prietenul îi face un semn. Refuză și primește trei monete. Negustorul este condus pînă la ieșire. După ce închid ușa, pictorul execută cîteva frumoase salturi mortale și se dă de-a tumba de cîteva ori, în timp ce prietenul face jonglerii cu monetele și soția cîntă fără să fie auzită.

ÎNTUNERIC

C *Succesiune de întuneric și de proiectoare asupra pictorului lucrînd de fiecare dată la un alt tablou. Lumină. Pictorul e înconjurat de pînze. Doi sau trei negustori discută. Cîțiva privesc pînzele de cealaltă parte a șevaletului. Pe masă se aduc mîncăruri felurite, fructe frumoase, sticle elegante. Panourile încep să se îndepărteze încet. Atelierul se mărește. Se aduc mobile. Negustorii își golesc buzunarele într-un fel de chimir, lîngă șevalet, și încep să scoată pînzele de pe pereți. Unul dintre ei discută cu pictorul despre prețul tabloului, i-l plătește, îl revinde imediat unui al doilea negustor, care, la rîndul lui, îl revinde, cu un beneficiu vizibil, unui al treilea. Pictorul se oprește din lucru, se întinde, se așează și rîde. Soția vine spre el cu un băiețel destul de mare și pune pe umerii soțului un halat foarte elegant.*

ÎNTUNERIC

D *Întuneric și lumini asupra pictorului la lucru. Lumină. Atelierul s-a mărit și mai mult. Se aduc mereu mobile, covoare, cristaluri, mîncăruri rafinate. El lucrează, dar pînza lui este înrămată. Soția stă într-un colț, cu un băiat și o fetiță. Intră cîțiva amatori, dintre care unul, decadent, cu doi ogari afgani. Privesc tablourile prin lornietă. Niște confrați vin să vorbească cu pictorul, întrerupîndu-l din lucru. I se aduc cărți de artă, stampe, etc. . . . pe care le răsfoiește cu o mînă în timp ce cu cealaltă pictează. Intră o femeie elegantă, care îi cere să-i facă portretul. Își întrerupe lucrul, o așează pe un scaun și începe să o picteze. Intră o altă femeie, aidoma celei dintîi. Același joc. El o pictează. Apoi intră a treia femeie și el lucrează la trei tablouri în același timp.*

Sosesc elevi, discipoli, își instalează șevaletele, ca în atelier, și vin din cînd în cînd și își așează schițele între pictor și tabloul la care lucrează. El le dă sfaturi, prinde pe unul dintre elevi de mînă și i-o călăuzește, în timp ce cu cealaltă mînă zugrăvește o parte din propriul său tablou. Soția îi aduce al treilea copil, care îl stînjenește.

Intră furnizori, bărbați și femei, academicieni, militari, boxeri, actori. Se servește ceaiul. Pictorul este mereu deranjat. Intră o femeie de la casa de mode, care îmbracă soția și fiica cu metri întregi de stofă, în care se încurcă pictorul, în timp ce cîinii se amestecă și ei în învălmășeală. Un bijutier aduce cutii cu bijuterii. În clipa cînd pictorul vrea să aplice o tușă de culoare, i se aduce o ceașcă cu ceai. O femeie își strecoară mîna între tablou și pictor pentru ca acesta să i-o sărute. Sărută mîna, își bea ceaiul, pictează, vorbește cu modelele, cu elevii, își felicită soția, face semn de departe unui prieten, de care îl desparte mulțimea de oameni și care stă solitar, într-un colț, împins din ce în ce mai mult înspre ușa pe care va dispare în cele din urmă. Două personaje vin să trăncănească, imperturbabile, la urechea pictorului. * .

*** Efectele de sunet vor imita aici zgomotele unei ogrăzi de păsări. De pildă, se va putea desfășura în sens invers o bandă de magnetofon. Flecăreala mondenilor va fi simbolizată printr-un zgomot de castaniete.**

El zîmbește, zîmbește mereu; atelierul care totuși s-a mărit cît se poate de mult este din ce în ce mai neîncăpător. El nu mai pictează decît din cînd în cînd, printre oamenii care se perindă. Se clatină.

ÎNTUNERIC

E *Lumină rapidă asupra aceleiași scene, cu aceleași personaje. Muzică. Intră niște personaje oficiale, cu mare pompă. Saluturi ceremonioase. I se remite o decorație care i se atîrnă la gît de o panglică. Muzică. I se remite o decorație agățată de o panglică și mai mare, și așa mai departe, pînă cînd pictorul este acoperit cu decorații. În acest moment, i se așează pe cap o cunună de lauri. I se dau apoi peneluri ca să picteze. Cu gîtul înțepenit de atîtea decorații, nu izbutește însă și rămîne nemișcat, în aceeași poză. Atunci sosește un pictor oficial, care îi face portretul, apoi un al doilea pictor, care face portretul primului pictor pictîndu-l pe erou, apoi un al treilea, și așa mai departe. Toată lumea trăncănește în plină lumină, printre panglici, cîini, șevalete. Cu mare fast, i se aduce pictorului o oglindă ca să se privească.*

Tăcere totală și subită.

Se privește în oglindă și se vede așa cum a ajuns.

Tăcere.

Brusc, răstoarnă oglinda, își smulge decorațiile, alungă cîinii, femeile, pictorii și elevii, dînd în ei cu pensulele, făcînd mișcări furioase de scrimă, e cît pe ce să sugrume un personaj oficial cu panglica decorației și îl dă afară. Reîntors în scena acum goală, în care se află, într-un colț, soția și copiii înspăimîntați, apucă toate tablourile și le sfîșie, le rupe în bucăți, le calcă în picioare, răstoarnă mobilele, aleargă înspre soție și îi smulge zorzoanele de pe ea, revine în centrul scenei ca un nebun și, singur în mijlocul dezastrului, plînge amarnic.

ÎNTUNERIC

PARTEA A DOUA

A *Centrul încăperii este gol. Mobilele sînt date la perete. La ridicarea cortinei, pictorul se străduiește, ajutat de soție și de copii, să aducă în casă o gigantică pînză, care ocupă toată înălțimea și o mare parte din lățimea odăii. După ce a fost introdus tabloul, a mai rămas doar o foarte mică suprafață liberă. În acest spațiu familia pictorului stă înghesuită și îl privește cum așează scări și taburete în fața pînzei. El își sumete mînecile cămășii și se cațără pe una dintre scări ca să se apuce de lucru, în timp ce soția împarte copiilor niște resturi de mîncare.*

ÎNTUNERIC

B *Pictorul lucrează tot pe scară. Intră negustorul care îl strigă. El nu răspunde. Apare soția. Dă din cap și arată pînza. Negustorul scoate un metru din buzunar și încearcă să măsoare pînza. Dă din cap și pleacă. Intră alți doi negustori. Unul revinde altuia un tablou, cu o pierdere vizibilă, invers decît în primul act. Îl strigă pe pictor. El nu răspunde. Ei zgîlțîie scara. Celălalt le aruncă în cap cu tot ce are la îndemînă. Negustorii fug. Soția îl imploră în genunchi, dar pictorul rămîne surd la rugămințile ei.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

C *Alternanță de întuneric și lumini asupra pictorului lucrînd mereu la același tablou. Lumină. Vine un creditor cu o factură. Pictorul nu răspunde. Soția dă din cap. Se succed o serie de creditori. Același joc. Sosește portărelul, citește procesul-verbal. Se scot mobilele, una cîte una. Panourile se apropie, atelierul devine mai mic, pînza din ce în ce mai supărătoare. El pictează. Intră femeia de la casa de mode și ia ultimele haine ale soției. Bijutierul vine să adune bijuteriile soției și ale fiicei. Fiica își privește mama și tatăl. Privește tabloul, spatele tatălui său. Fuge pe urma bijutierului. Soția îl strigă pe tată. El pictează.*

ÎNTUNERIC

D *Alternanță de întuneric și lumini asupra pictorului care lucrează mereu. Doar scara este așezată în alt loc. Lumină. Odaia este acum golită de mobile, sărăcăcioasă. Vin niște confrați, privesc pînza, dau din cap și pleacă. Cel mai mare dintre fii, care primește din partea mamei porția lui de pîine, o refuză, i-o dă fratelui, își pune un sac pe spinare, își îmbrățișează mama și pleacă. Mama îl strigă pe pictor. El pictează.*

ÎNTUNERIC

E *Aceleași efecte de lumini. Lumină. Copilul este bolnav. Medicul iese, se întoarce însoțit de infirmiere care iau copilul. Pictorul îi privește cum ies, se uită la soția lui, fără să coboare de pe scară, și dă din cap. Începe din nou să picteze. Soția se clatină și cade.*

ÎNTUNERIC

F *Soția stă culcată, bolnavă, sleită de vlagă. Delirează. El pictează mereu. Intră prietenul. Șovăie, își privește camaradul, apoi se îndreaptă spre pat și se așează în tăcere. Pictorul se întoarce, îl privește fără să spună nimic și începe din nou să picteze.*

ÎNTUNERIC

G *Pictează mereu. Prietenul stă în picioare, lîngă pat, împreună cu medicul. Femeia e în agonie. În clipa cînd el așterne ultima tușă pe tablou, ea moare. Medicul iese. Pictorul se întoarce, o vede moartă, coboară, merge încet spre ea și, cu un strigăt mut, se prăvălește dintr-o dată lîngă pat.*

Vecinii intră în acest moment și, umplînd încetul cu încetul atelierul, se îndreaptă spre pat. Dar, deodată, proiectoarele luminează opera abia terminată, care apare scăldată în lumină, într-un fluviu de muzică. Brusc, toți se întorc atunci înspre operă și rămîn vizibil înmărmuriți, pe cînd el, indiferent față de opera lui și față de uluirea lor, plînge.

Apoi își ridică încet capul, îi vede pe ceilalți, se îndreaptă către ei, îi împinge domol înspre ieșire. Se duce într-un colț al atelierului, caută un carton și un șevalet, îl instalează în fața patului. Prietenul îl privește, șovăie, apoi iese. Pictorul își îmbrățișează soția, revine lîngă șevalet, o privește din nou și începe să picteze chipul mort, în timp ce cortina cade încet.

În românește de **FLORICA-EUGENIA-CONDURACHI**

MICHEL BUTOR

Cuvintele în pictura occidentală

Sîntem astăzi în stare să reproducem foarte ușor imagini în asemenea măsură încît cărțile și ziarele noastre sînt pline de imagini.

Cum se face asta? În general e un lucru la care nu ne gîndim, facem cum putem, ne conformăm obiceiurilor. Dar ca să procedăm mai bine ar fi util să cercetăm dacă nu cumva alte epoci s-au aflat și ele în fața unor probleme asemănătoare. Se poate urmări această problemă în cursul a numeroase civilizații, de la cea japoneză să spunem la cea occidental europeană.

De obicei considerăm că scrisul și pictura sînt două lucruri cu totul diferite dar, dacă privim problema mai îndeaproape, observăm că pictura și scrisul, pictura și limbajul sînt strîns legate între ele. Și firește, avem mult de învățat de la ceea ce au făcut marii pictori în acest domeniu.

Cînd ne plimbăm printr-un muzeu, nu vedem niciodată tablourile absolut singuri; există pe rama lor sau alături de ramă, un titlu, cuvinte și, în special, numele pictorului și epoca în care a trăit.

Nu privim în același fel un tablou care știm că datează de cinci ani cu unul care are cinci sute de ani. Nu privim în același fel un tablou care știm că reprezintă un personaj foarte important. Dacă ni se spune că privim portretul cutărui scriitor, altfel îl interogăm decît dacă este vorba de un țăran.

În multe muzee moderne, plimbarea noastră, privirea noastră poate să fie însoțită de un comentariu. O expoziție este de cele mai multe ori un spectacol în același timp auditiv și vizual. De exemplu în expoziția pictorului Miro care s-a deschis recent la Kyoto, pot să închiriez un aparat cu care să ascult un text. Acest lucru schimbă felul

11 — c. 5045

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

meu de a vedea deoarece în mod necesar voi urma sfaturile care mi se vor da, de a-mi îndrepta atenția asupra unui detaliu sau a altuia. Voi observa în acest fel multe lucruri pe care singur nu le-aș fi remarcat.

Pot de asemeni să consult un catalog, să citesc cronici, eseuri. Astfel încît tablourile pe care le vedem astăzi în muzee ne apar mereu într-o foarte complexă rețea de cuvinte. Titlul este uneori atît de important încît pictorul îl va scrie el însuși pe tablou. Paul Klee a procedat întotdeauna astfel cu desenele sau acuarelele sale. Sub imaginea dreptunghiulară, în general, el trage o linie sub care caligrafiază un titlu uneori foarte lung : « mașină de ciripit », « drum principal și drumuri laterale », « dincolo de regiunea livezilor ». În realitate, dinaintea ochilor avem unitatea unei imagini și a unui poem în care arta Extremului Orient ne-a dat exemple atît de numeroase și admirabile.

Titlul nu schimbă numai atitudinea pe care o am față de tablou, interpretarea istorică, religioasă, poetică pe care o dau formelor pe care le-am identificat, el va schimba percepția formelor înseși.

Să ne închipuim un tablou pe care este desenată o formă triunghiulară cu vîrful în sus; dacă poartă titlul « arbore » înțeleg că e vorba de un arbore, îi adaug trunchi, ramuri etc. Dacă poartă titlul « munte » îi cobor versantul și dacă poartă titlul « triunghi », marginile ei devin linii, vîrfurile devin unghiuri.

Există un tablou de Kandinsky care reprezintă diverse forme de culori diferite, tablou intitulat « două cercuri ». După ce citești titlul începi inevitabil să cauți aceste două cercuri și observi că printre figuri mult mai vaste, se află două cerculețe pe care poate, fără ajutorul titlului, nu le-ai fi remarcat dar care devin îndată lucrul cel mai important, în jurul căruia se organizează tot restul.

În loc să-l înscrie alături de tablou, sau pe spatele tabloului, pictorul, pentru mai multă siguranță, merge uneori pînă acolo încît îl pictează direct pe tablou. De altfel în pictura veche, sînt foarte des reprezentate obiecte care sînt de fapt embleme, deci cuvinte. Pentru a identifica sfinții religiei creștine, exista astfel un întreg vocabular. Sfîntul Petru este reprezentat cu o cheie, sfînta Agnese cu un miel.

În formele populare ale acestui procedeu, pe firme de exemplu, sunetul cuvintelor este chiar desfăcut în diferite nume de obiecte ușor recognoscibile. Aceasta este rebusul, joc foarte la modă în secolul al nouăsprezecelea.

Scriind un cuvînt chiar în interiorul unui tablou, pictorul îi va schimba mult mai mult înțelesul decît dacă îl lasă în afară, deoarece cuvintele scrisului nostru se citesc întotdeauna într-un sens. O forță foarte puternică ne obligă să le urmăm. Rîndurile scrise vor avea un dinamism cu totul deosebit.

Unul din tablourile lui Miro se numește « Melc femeie floare stea ». Dacă pictorul ar fi lăsat acest titlu în afara tabloului ne-ar fi obligat cu siguranță să căutăm în el un melc, o femeie, o floare, o stea ; dar Miro l-a înscris înlăuntrul unei linii continui, complicate, pe care ochiul privitorului nu se va putea împiedica s-o urmărească și în jurul căreia se încheagă într-un fel tot restul tabloului.

Cuvintele în scrierea occidentală se citesc de la stînga la dreapta, în altele de la dreapta la stînga, sau vertical. Compoziția ansamblului nu este evident percepută în același fel de cel care citește și de cel care nu poate citi.

Printre cuvintele înscrise de-a lungul timpului în tablouri, există în special cuvinte rostite de personaje, ca în unele caricaturi de astăzi în care replicile personajelor sînt scrise într-un « balon » în dreptul gurii. Unul dintre cei mai mari pictori occidentali, Van Eyck, care a pictat numeroase inscripții foarte interesante în operele lui, ceea ce îl face pasionant de studiat din punctul de vedere care ne preocupă, a reprezentat în cîteva panouri din « Catapeteazma Mielului Sfînt », scena Bunei Vestiri, momentul în care îngerul o vestește pe fecioara Maria că va avea un copil. El a ținut să înscrie în tablou cuvintele esențiale.

JOAN MIRÒ: Litografie ▶

Îngerul e la stînga, sfînta Fecioară șade la dreapta. Cuvintele îngerului ies din gura lui și se îndreaptă spre urechea fecioarei Maria. El îi spune : « te salut, prea sfîntă Fecioară, Domnul este cu tine ». Textul merge normal de la stînga la dreapta. Dar ca să arate că răspunsul sfintei Fecioare, « iată roaba lui Dumnezeu », merge dinspre gura ei spre urechea îngerului, pictorul l-a scris pe de-a-ndoaselea. Mai mult, cum ea stă cu spatele, numai de deasupra tabloului ai putea să citești normal acest răspuns, care nu este numai un răspuns de la dreapta la stînga, ci și de la pămînt spre cer. Tot tabloul este structurat în jurul acestor două axe foarte puternice care, în centrul tabloului, se întîlnesc.

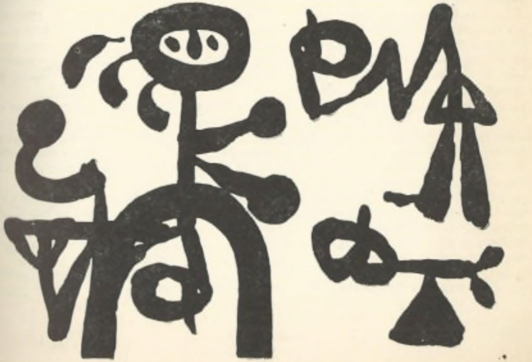
Este de remarcat că pentru occidental, sensul unui rînd scris nu apare decît o dată cu posibilitatea de a-l citi, pentru cuvinte adică, nu pentru litere izolate. Litera, dacă e singură, rămîne imobilă, dar ea atrage considerabil atenția asupra unui punct.

Un anume tip de cuvinte înscrise pe tablouri a luat în cursul ultimelor secole o importanță din ce în ce mai mare, aceasta este semnătura.

Unii pictori semnează modest, nu putem citi numele lor decît dacă ne apropiem. Alții au semnături enorme care le invadează tablourile. Curînd nu mai vezi decît semnăturile. Se poate spune că parte din pictura abstractă modernă s-a născut din semnătura pictorului. Felul în care el mînuiește penelul, ceea ce îl identifică în semnătura lui, este subiectul adevărat al operei sale.

Semnătura schimbă tabloul nu numai pentru că ea ne asigură că aparține cutărui pictor, ci și pentru că ne obligă să privim un anume loc precis. Dat fiind că scrierea europeană, pe o pagină, merge de la stînga la dreapta și de sus în jos semnătura care se pune după ce s-a redactat un text, se află în mod normal în dreapta jos. Dacă ea se află în alt loc, devine mult mai importantă, ne indică un loc pe care trebuie să-l privim îndeosebi.

Mondrian a făcut tablouri formate numai din linii negre perpendiculare, delimitînd dreptunghiuri de culoare pură. Avea o semnătură foarte discretă, numai inițialele, nu voia să-și scrie numele întreg pentru că ar fi tulburat astfel ordinea tabloului său. Și înscria cele două litere ale lui acolo unde spațiul tabloului este deosebit de sensibil, de pildă chiar deasupra întretăierii a două linii principale.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

meu de a vedea deoarece în mod necesar voi urma sfaturile care mi se vor da, de a-mi îndrepta atenția asupra unui detaliu sau a altuia. Voi observa în acest fel multe lucruri pe care singur nu le-aș fi remarcat.

Pot de asemeni să consult un catalog, să citesc cronici, eseuri. Astfel încît tablourile pe care le vedem astăzi în muzee ne apar mereu într-o foarte complexă rețea de cuvinte. Titlul este uneori atît de important încît pictorul îl va scrie el însuși pe tablou. Paul Klee a procedat întotdeauna astfel cu desenele sau acuarelele sale. Sub imaginea dreptunghiulară, în general, el trage o linie sub care caligrafiază un titlu uneori foarte lung: « mașină de ciripit », « drum principal și drumuri laterale », « dincolo de regiunea livezilor ». În realitate, dinaintea ochilor avem unitatea unei imagini și a unui poem în care arta Extremului Orient ne-a dat exemple atît de numeroase și admirabile.

Titlul nu schimbă numai atitudinea pe care o am față de tablou, interpretarea istorică, religioasă, poetică pe care o dau formelor pe care le-am identificat, el va schimba percepția formelor înseși.

Să ne închipuim un tablou pe care este desenată o formă triunghiulară cu vîrful în sus; dacă poartă titlul « arbore » înțeleg că e vorba de un arbore, îi adaug trunchi, ramuri etc. Dacă poartă titlul « munte » îi cobor versantul și dacă poartă titlul « triunghi », marginile ei devin linii, vîrfurile devin unghiuri.

Există un tablou de Kandinsky care reprezintă diverse forme de culori diferite, tablou intitulat « două cercuri ». După ce citești titlul începi inevitabil să cauți aceste două cercuri și observi că printre figuri mult mai vaste, se află două cerculețe pe care poate, fără ajutorul titlului, nu le-ai fi remarcat dar care devin îndată lucrul cel mai important, în jurul căruia se organizează tot restul.

În loc să-l înscrie alături de tablou, sau pe spatele tabloului, pictorul, pentru mai multă siguranță, merge uneori pînă acolo încît îl pictează direct pe tablou. De altfel în pictura veche, sînt foarte des reprezentate obiecte care sînt de fapt embleme, deci cuvinte. Pentru a identifica sfinții religiei creștine, exista astfel un întreg vocabular. Sfîntul Petru este reprezentat cu o cheie, sfînta Agnese cu un miel.

În formele populare ale acestui procedeu, pe firme de exemplu, sunetul cuvintelor este chiar desfăcut în diferite nume de obiecte ușor recognoscibile. Aceasta este rebusul, joc foarte la modă în secolul al nouăsprezecelea.

Scriind un cuvînt chiar în interiorul unui tablou, pictorul îi va schimba mult mai mult înțelesul decît dacă îl lasă în afară, deoarece cuvintele scrisului nostru se citesc întotdeauna într-un sens. O forță foarte puternică ne obligă să le urmăm. Rîndurile scrise vor avea un dinamism cu totul deosebit.

Unul din tablourile lui Miro se numește « Melc femeie floare stea ». Dacă pictorul ar fi lăsat acest titlu în afara tabloului ne-ar fi obligat cu siguranță să căutăm în el un melc, o femeie, o floare, o stea; dar Miro l-a înscris înlăuntrul unei linii continui, complicate, pe care ochiul privitorului nu se va putea împiedica s-o urmărească și în jurul căreia se încheagă într-un fel tot restul tabloului.

Cuvintele în scrierea occidentală se citesc de la stînga la dreapta, în altele de la dreapta la stînga, sau vertical. Compoziția ansamblului nu este evident percepută în același fel de cel care citește și de cel care nu poate citi.

Printre cuvintele înscrise de-a lungul timpului în tablouri, există în special cuvinte rostite de personaje, ca în unele caricaturi de astăzi în care replicile personajelor sînt scrise într-un « balon » în dreptul gurii. Unul dintre cei mai mari pictori occidentali, Van Eyck, care a pictat numeroase inscripții foarte interesante în operele lui, ceea ce il face pasionant de studiat din punctul de vedere care ne preocupă, a reprezentat în cîteva panouri din « Catapeteazma Mielului Sfînt », scena Bunei Vestiri, momentul în care îngerul o vestește pe fecioara Maria că va avea un copil. El a ținut să înscrie în tablou cuvintele esențiale.

JOAN MIRÒ: Litografie ▶

Îngerul e la stînga, sfînta Fecioară șade la dreapta. Cuvintele îngerului ies din gura lui și se îndreaptă spre urechea fecioarei Maria. El îi spune: « te salut, prea sfîntă Fecioară, Domnul este cu tine ». Textul merge normal de la stînga la dreapta. Dar ca să arate că răspunsul sfintei Fecioare, « iată roaba lui Dumnezeu », merge dinspre gura ei spre urechea îngerului, pictorul l-a scris pe de-a-ndoaselea. Mai mult, cum ea stă cu spatele, numai de deasupra tabloului ai putea să citești normal acest răspuns, care nu este numai un răspuns de la dreapta la stînga, ci și de la pămînt spre cer. Tot tabloul este structurat în jurul acestor două axe foarte puternice care, în centrul tabloului, se întîlnesc.

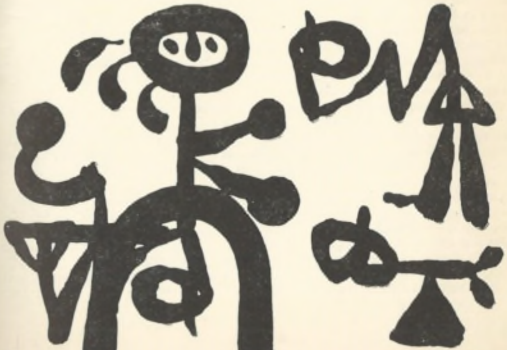
Este de remarcat că pentru occidental, sensul unui rînd scris nu apare decît o dată cu posibilitatea de a-l citi, pentru cuvinte adică, nu pentru litere izolate. Litera, dacă e singură, rămîne imobilă, dar ea atrage considerabil atenția asupra unui punct.

Un anume tip de cuvinte înscrise pe tablouri a luat în cursul ultimelor secole o importanță din ce în ce mai mare, aceasta este semnătura.

Unii pictori semnează modest, nu putem citi numele lor decît dacă ne apropiem. Alții au semnături enorme care le invadează tablourile. Curînd nu mai vezi decît semnăturile. Se poate spune că parte din pictura abstractă modernă s-a născut din semnătura pictorului. Felul în care el mînuiește penelul, ceea ce îl identifică în semnătura lui, este subiectul adevărat al operei sale.

Semnătura schimbă tabloul nu numai pentru că ea ne asigură că aparține cutărui pictor, ci și pentru că ne obligă să privim un anume loc precis. Dat fiind că scrierea europeană, pe o pagină, merge de la stînga la dreapta și de sus în jos semnătura care se pune după ce s-a redactat un text, se află în mod normal în dreapta jos. Dacă ea se află în alt loc, devine mult mai importantă, ne indică un loc pe care trebuie să-l privim îndeosebi.

Mondrian a făcut tablouri formate numai din linii negre perpendiculare, delimitînd dreptunghiuri de culoare pură. Avea o semnătură foarte discretă, numai inițialele, nu voia să-și scrie numele întreg pentru că ar fi tulburat astfel ordinea tabloului său. Și înscria cele două litere ale lui acolo unde spațiul tabloului este deosebit de sensibil, de pildă chiar deasupra întretăierii a două linii principale.



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Citim o semnătură în totalitatea ei. Dacă unele litere sînt detașate sau lipsesc, ne simțim tulburați, plecăm în căutarea lor. În peisajul din 1926 numit « Lăcusta », semnătura lui Miro traversează în zig-zag tot tabloul. Într-un foarte mare tablou de Rauschenberg, alcătuit din mai multe panouri, « As », semnătura este la locul ei, dar îi lipsește prima literă; plecăm imediat în căutarea ei, o aflăm în colțul din stînga jos ; semnătura ține tot ansamblul ca într-o menghine.

Am vorbit pînă acum despre cuvintele care însoțesc elementul plastic, dar astăzi cînd ne plimbăm pe stradă vedem nenumărate cuvinte. Zidurile sînt acoperite de inscripții : afișe, firme luminoase, indicații de circulație, etc.

Dacă un pictor vrea să reprezinte ceea ce vede, e obligat să imite cuvinte, și adesea, în loc să-și pună semnătura pe obiectele reprezentate, el o va pune în interiorul acestora ca și cum ea ar fi pictată sau gravată pe unul dintre ele.

Pictorii de peisaje în occident au fost nevoiți să picteze cuvinte deoarece orașele lor sînt acoperite de cuvinte ; ca și pictorii de natură moartă cînd au vrut să reprezinte cărți. Și cum cuvintele au un rol deosebit în organizarea imaginii, ele vor pune multe probleme și de asemeni vor deschide multe posibilități.

Într-o natură moartă din 1924, Miro a pictat o sticlă ; sticlele în țările latine conțin în general vin. Miro a pictat pe etichetă « VI ». Ultima literă este pe cealaltă parte, absența ei face să se întoarcă sticla, dă relief.

Problema cărților este cu deosebire interesantă. Pictorii din Evul mediu au vrut să le reprezinte așa cum le vedeau. Ei desenau în consecință toate literele așa încît putem citi textul. În secolul al XVII-lea pictorii vor imita numai efectul, culoarea scrisului, vor desena rînduri agitate care imită mișcarea textelor, dar care nu se pot citi. Uneori textul va fi aproape șters, topit într-o culoare unică.

Într-un tablou de la Luvru, Georges de la Tour l-a reprezentat pe Sfîntul Ieronim așezat la o masă cu o carte deschisă dinaintea lui. Este traducătorul Bibliei în limba latină, Biblie care are pe ea desenat un leu, una din emblemele sale (era de altminteri emblema tuturor evangheliștilor și tuturor părinților Bisericii, de unde frecventa ei apariție în pictura religioasă). În tablou se vede deci foarte bine această carte, dar nu se poate citi nimic, pe fiecare pagină se află un dreptunghi cenușiu perfect uniform.

Pictorii occidentali s-au aflat de asemeni în fața dificultăților de a reprezenta alte scrieri decît cea europeană, în special cea japoneză. Există de asemeni un celebru tablou al lui Van Gogh, în care se recunoaște foarte bine o stampă a pictorului Hiroshige.

Van Gogh nu putea citi inscripțiile, dar a vrut să le reprezinte, a făcut deci desene care, pentru un european, să semene cu scrierea japoneză. Există de asemeni scrieri inventate. Saul Steinberg a făcut o serie întreagă de desene publicate în « Pașaportul » care sînt caricaturi de documente, pașapoarte, avînd false ștampile, false timbre, false semnături și multe false inscripții.

Am vorbit despre pictori care reprezentau obiecte, concrete sau abstracte, pe care apoi puneau o inscripție, despre pictorii care reprezentau obiecte pe care existau inscripții ; dar dacă pictorii se apucă să schimbe în mod deliberat ceea ce văd, distincția dintre aceste două categorii devine mai greu de făcut. Nu se va ști exact dacă e vorba de un text în obiecte sau de un text adăugat de pictor. Vor fi de ambele feluri ; cuvintele vor emana din tablou.

Unul din tablourile lui Claude Monet, de la muzeul din Rouen, reprezintă sărbătoarea de 14 iulie. O stradă cu multe drapele albastru, alb, roșu. Dacă te uiți la el un timp, bagi de seamă că în mijlocul străzii se află o pancartă cu inscripția « Trăiască Franța » și cînd ai descoperit aceste cuvinte le recunoști îndată și pe drapelul care e cel mai apropiat de spectator. Tabloul începe să vorbească.

« Ut pictura poesis » ; se spunea altădată că poeții pictează cu cuvinte ; și pictorii pot să se slujească de cuvinte ca de un anume sort de culori.

JOAN MIRÓ: Desen ▶

Pictorul american Jasper Jones a pictat o pînză care se numește « Jubileu ». E o sărbătoare, ceva asemănător cu « 14 Iulie » al lui Claude Monet. E un tablou aproape în întregime cenușiu, dar pe el sînt o mulțime de cuvinte englezești care desemnează culori, cuvinte care țîșnesc : « red », « blue », « yellow » (roșu, albastru, galben) așa încît tabloul devine din ce în ce mai colorat cînd te apropii de el și citești, din ce în ce mai vesel.

Este acesta un exemplu deosebit de clar al unui proces curent. Cînd desenez un tablou, eu pot să scriu pe anumite porțiuni că aceasta e albastră, cealaltă roșie, ceea ce îmi îngăduie să imaginez.

Cînd reproduci un tablou, revii să-l vezi cu o corectură și notezi : « verde prea închis », « roșul trebuie să fie mai deschis », etc. . . . Și dacă am eu însumi în posesia mea o reproducere prea infidelă a unei opere pe care vreau să o studiez, voi scrie alături care sînt erorile cele mai grave. Plecînd de la ceea ce văd, cuvintele mă vor ajuta să-mi închipui o imagine mai bună.

Poți foarte bine concepe tablouri cu porțiuni în care să vezi direct culorile, altele în care să le vezi numai prin intermediul unui cuvînt, un tablou cu pătrate, unele albastre, altele albe pe care să fie cuvîntul « albastru », naturi moarte în care să vezi o sticlă, lîngă care stă scris cuvîntul « pahar ».

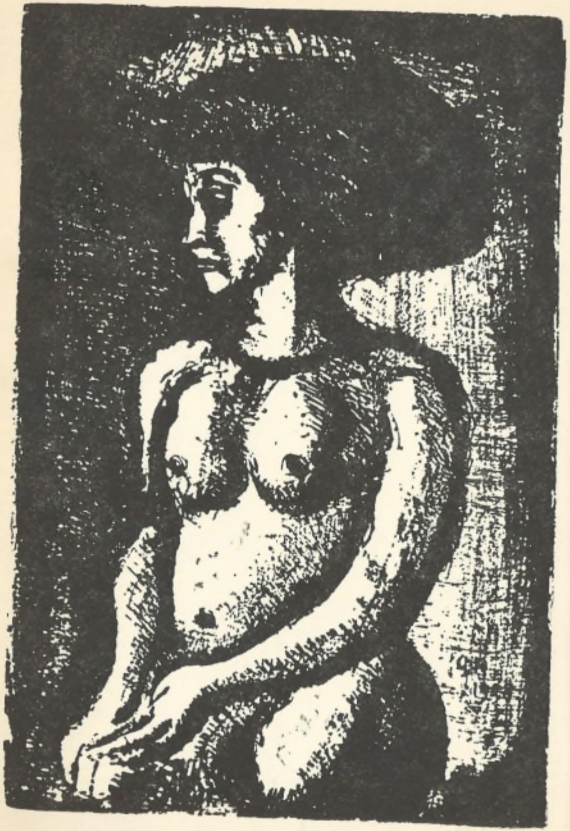
Poate să existe pentru pictură ceva care s-ar putea compara cu ceea ce este partitura pentru muzică. Compozitorul scrie cu note și cuvinte ceea ce trebuie să facă pianistul ca să facă auzită o anumită operă ; la fel, prin semne și cuvinte, s-ar putea indica realizarea unei anumite imagini.

Pictura, muzica și literatura, pe care le socotim în Occident total separate unele de altele, sînt în realitate foarte apropiate, cu condiția să le cercetezi în profunzime. Trăim din prejudecăți. E sigur că, în ceea ce privește studiul relațiilor dintre imagini, cuvinte și sunete, fundamental pentru civilizația actuală, putem învăța multe de la pictura, literatura și muzica japoneză.

(Conferință rostită în Japonia, noiembrie 1966, text inedit)

În românește de G.H.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



ABRAHAM A. MOLES

Despre ilustrație în textele literare

De ce să ilustrăm textul unui scriitor? Rolul scriitorului nu este oare de a sugera mai mult decît de a spune și, prin magia cuvintelor, de a construi, în spiritul cititorului, forme imaginare care vor constitui pentru cîteva clipe unica lui realitate? Dacă scriitorul și-a atins scopul de ce să fie ilustrat textul, de ce o altă sensibilitate, o altă imaginație ar veni ele să se adauge textului literar, o altă sensibilitate care în mod necesar se va interfera cu aceea a cititorului, stricînd, într-o clipire, imaginea mentală pe care acesta și-o crease în favoarea unei alte imagini, eventual reușite dar prea adesea diferite?

Şi totuşi, printr-o tradiție constantă, edițiile de lux propun cititorului aceste două moduri de sensibilitate și există, bineînțeles, pentru aceasta, numeroase rațiuni practice. *Editorul* este adesea tentat să creadă că-l va seduce pe cititor oferindu-i mai multe feluri de marfă: și poate că nu greșește în ceea ce privește momentul cumpărării unei cărți; *autorul*, veșnic îngrijorat de vînzarea cărții sale, afară de cazul cînd e consacrat — adică sfîrşit — agreează ideea de a contracta o asigurare asupra vînzării, sprijinindu-se discret pe un alt talent decît al său; *paginatorul* știe că va găsi în dispunerea imaginilor pe care i le furnizează graficianul, o ocazie de a-și exercita talentul și de a promova propria lui artă, veșnic bănuită a fi o artă minoră; *graficianul*, în fine, găsește în ilustrația unei cărți, al cărei manuscris îl are, o ocazie de a-și apropria lumea sensibilă filtrînd-o prin propria lui personalitate, ceea ce este însăși definiția operei de artă: el a fost dintotdeauna omul cel mai sincer în acest domeniu. În realitate, nu există o doctrină clară în privința ilustrației unei opere literare de către un artist plastic și, dacă există uneori în acest domeniu succese remarcabile, trebuie să le atribuim mai degrabă unui fericit concurs decît vreunei « științe editoriale ».

Lăsăm aici deoparte, bineînțeles, toate aspectele ilustrației care provin din necesitatea de a transmite un mesaj cu caracter semantic, adică esențialmente inteligibil, dar în același timp prea greu sau « destul » de greu pentru cititorul mijlociu căruia i se adresează. Editorul cărților de popularizare, cel de manuale școlare, autorul tratatelor tehnice, posedă elementele unei doctrine în ceea ce privește ilustrarea lucrărilor lor — chiar dacă o ignoră sau nu se slujesc de ea. În realitate tocmai ei sînt aceia care — prizonieri ai rentabilității și bugetului — rămîn mai întotdeauna mai prejos de posibilitățile pe care le au și nesocotesc dialectica fructuoasă a imaginii și textului, cînd tocmai în ceea ce-i privește pe ei problema este (teoretic) cît se poate de clară iar ilustrația strict necesară, deoarece au de transmis un mesaj dificil, dar fără echivoc, de la autor către cititor.

◀ ROUAULT: desen pentru « Ubu » de Alfred Jarry —

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Editorul cărţilor literare, de lux sau semi-lux, cel care, la polul opus ediţiilor ieftine, de buzunar, caută să-l seducă pe cititor oferindu-i o plăcere perfectă, poate să pună în discuţie legitimitatea unei ilustraţii a textului literar. Totuşi, dacă acuarelele lui Victor Hugo par să fi fost făcute cu siguranţă pentru « Castelul lui Udolfo » de Ann Radcliffe, mult mai potrivite decît pentru lumea din « Les Travailleurs de la Mer », nu se poate contesta faptul că Cervantes datorează parte din înţelegerea cu care a fost primit în Franţa, contribuţiei esenţiale a lui Gustave Doré. Don Quijote este un stereotip care după o sută de ani, nu capătă formă în imaginaţia noastră decît prin intermediul unei acqua forte, am spune al unei forma forte, aşa după cum *Alice în ţara minunilor* trăieşte esenţialmente în ilustraţiile lui Tenniel, atît de esenţialmente încît orice tentativă de a rupe legătura dintre text şi ilustraţie s-a sfîrşit printr-un eşec. Există deci, uneori, o fericită şi necesară corespondenţă despre care trebuie să recunoaştem că s-a constituit într-o lentă geneză istorică: în termeni psihologici, al unei obişnuiri. Aici, problema e clară: Dante în Infern este, pentru francezi, Gustave Doré, pentru anglo-saxoni, William Blake ; nu încape îndoială, au intrat împreună în mit.

Dar problema noastră nu e rezolvată. Ce trebuie făcut? Există o altă teorie decît aceea a unui fericit hazard în ceea ce priveşte ilustraţia cărţilor? Dunoyer de Segonzac este mai potrivit pentru Péguy decît ar fi Trémois pentru Villon şi ce poate să însemne « a fi potrivit »? Să căutăm cîteva elemente de răspuns.

O primă teză ar fi : nimeni altcineva în afară de autor nu e în stare să ilustreze sau să comande ilustraţia operelor sale. William Blake ar fi cel mai aproape de o artă totală, valabilă, atunci cînd realizează imaginile propriilor sale poeme, ca şi Wagner atunci cînd îşi pune în scenă un text muzical pe care l-a creat personal în întregime. După cum se vede, această teză este practic foarte restrictivă, simţul grafic şi simţul literar nefiind decît în mod excepţional reunite în aceeaşi persoană. Şi, chiar în acest caz, teza comportă discuţii : evocarea făcută de plastician corespunde unei forme personale din subtilul mecanism al corespondenţei dintre formele vizuale şi imaginaţie. Ori, scriitorul nu scrie, în principiu, pentru el însuşi (?), ci pentru cititor. Cititorului îi revine datoria de a construi « o imagine imaginară » dar cititorul fiind în esenţa lui pasiv, această corespondenţă rămîne să o stabilească editorul.

De unde o a doua teză, mai justificată în ce priveşte fondul problemei, mai puţin realizabilă în fapte: nu este posibilă ilustrarea unui text de către un grafician, în afara unor improbabile întîmplări, dar poate să existe *comentariu potrivit* al unei serii de imagini de către un text literar. Ilustraţia nu merge de la text la imagine, ea merge de la imagine la text, scriitorul este anexat de către artistul plastic, scriitorul creează spaţiul semantic între o serie de imagini omogene. Ilustraţia este factorul iniţial, gîndirea vizuală precede gîndirea literară. Acest răspuns dezamăgeşte în raport cu problema pusă deoarece transformă raporturile grafician-editor-autor, şi deoarece ideea de fir conducător se află, de astă dată, inclusă în imagine şi nu în text. Este totuşi de crezut că ea va juca un rol din ce în ce mai important într-un viitor în care civilizaţia imaginii riscă să o ia înaintea civilizaţiei scrisului.

De fapt, chiar dacă acesta este răspunsul cel mai serios, el rămîne în afara discuţiei noastre şi se cuvine mai întîi să examinăm soluţiile care se prezintă în cadrul mai restrîns al adecvării unei imagini la un text. O doctrină în această privinţă ne este sugerată în ultima vreme de către progresele teoriei informaţiei. Această teorie aşează cartea ilustrată în categoria a ceea ce numim « canalele multiple »: cele în care un mesaj global pentru a ajunge la elementul receptor se află împărţit între două sau mai multe « canale de sensibilitate » în speţă, *percepţia formelor* şi *percepţia semnelor scrisului*. Problema pe care ea caută să o rezolve este problema importanţei relative a acestor canale şi a jocului dialectic dintre ele. Elementul de bază al acestei doctrine este distincţia între *mesajul semantic*, semnificator, traductibil, explicit, în

întregime conţinut de ansamblul unui anumit număr de semne cunoscute dinainte, pe care-l numim adesea « denotativ » şi *mesaj estetic* care sugerează mai mult decît spune, este încărcat de valori emoţionale sau senzoriale şi pe care foarte adesea îl numim « conotativ ».

Aceste două mesaje se găsesc suprapuse în fiecare canal de comunicaţie dintre autor sau autori — şi cititor: ele sînt captabile, cel puţin în principiu, prin metode experimentale care fac din ele obiecte măsurabile. Text şi ilustraţie posedă deci, *fiecare în parte*, un conţinut semantic şi un conţinut estetic: cu alte cuvinte, o semnificaţie şi o încărcătură conotativă. Se vede astfel că o doctrină a ilustraţiei unui text literar s-ar putea sprijini pe adecvarea mai mult sau mai puţin mare, a fiecăruia dintre aceste două conţinuturi, în acelaşi timp în textul şi în imaginea care-l însoţeşte.

Cînd Jules Verne povesteşte istoria unui submarin naufragiat pe fundul unei prăpăstii marine situate dedesubtul unui vulcan, şi în care un bătrîn cu barbă albă la sfîrşitul

ALFRED JARRY: „Ubu Roi"
gravură în lemn

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

unei lungi călătorii, moare cîntînd la orgă, nici un ilustrator, fie el discipolul incoerent al lui Isidore Isou, nu va avea ideea de a face gravuri reprezentînd cultura colochintelor în Mexic sau o tigaie pe plită ca să ilustreze acest text; evidența semantică este, aici, evidență pur și simplu.

Adecvarea semantică, adică simplul fapt de a « vorbi » despre același lucru în imagine și în text este deci constrîngerea cea mai evidentă pentru editor, aceea căreia el i se supune cu cea mai mare ușurință. Totuși, un studiu aprofundat al textelor ilustrate din secolul al XIX-lea, de pildă cele ale lui Robida, scoate la iveală numeroase variații în alegerea frazelor pe care desenatorul le-a luat ca temă de inspirație, fraze care nu erau uneori decît un aspect cu totul lateral al gîndirii autorului, eliberînd astfel în fond ilustratorul de grija de a mai ține seama de ce anume vorbește autorul. Ilustratorul se justifică punînd dedesubtul gravurii fraza în discuție și acest procedeu s-a perpetuat în literatura ilustrată pînă pe la 1920.

Așadar divergențele devin din ce în ce mai numeroase în ceea ce privește aspectul estetic, conotațiile vehiculate de imagine și de text, și la acest nivel trebuie tratată problema. Ori, dispunem de puțin timp, cu noțiunea *spațiului de conotație* (Osgood), de o tehnică precisă, cel puțin în principiu, pentru a putea controla acest aspect. Diverse lucrări au arătat, într-adevăr, că este posibil să « măsurăm » încărcătura conotativă a unui stimulus oarecare, fie el imagine sau text, și să-l situăm printr-un punct precis într-un sistem de reprezentare — ceea ce se numește spațiu de configurație — punct a cărui poziție este determinată în raport cu coordonate bine alese: opoziția slab sau tare, activ sau pasiv, bun sau rău, și cu « dimensiuni » mai apropiate de specific corespunzătoare perceperii mai subtile a conotațiilor, a armoniilor unui text sau ale unei imagini (Huxley).

Vedem astfel că o primă doctrină, evidentă, ni se propune spre a aprecia adecvarea ilustrației și a textului literar. *Dacă* punctele reprezentative ale ilustrației ca și ale textului se întîmplă mai mult sau mai puțin să coincidă sau în orice caz să fie vecine în acest spațiu de reperare a conotațiilor, construit pe bază de teste asupra unui public de cititori, atunci se poate afirma cu toate restricțiile inerente întrebuințării unei metode științifice în universul artei, că s-au realizat ilustrații bine adaptate la text, deoarece ele evocă aceleași conotații, deoarece au aceeași încărcătură emoțională, în orice caz la media cititorilor.

Și chiar dacă această doctrină este, în practica obișnuită a edițiilor, prea greu de manevrat ca să dea naștere la un control oarecare altul decît cel întîmplător, simplul fapt al existenței sale aduce un element concret de discuție într-un domeniu altădată total abandonat arbitrariului artistului și punctului de vedere editorial. De fapt, aceste tehnici nu sînt prea greu de folosit, ele și sînt de altfel practicate în domenii diferite, ca de pildă edițiile publicitare, ele constituie deci un punct de plecare pentru o teorie a ilustrației cărților și un ghid pentru editor. Una din obiecțiile esențiale care se pot aduce este că, așa cum spuneam la început, universul imaginii fiind de fapt mai puțin orientat, mai puțin structurat, mai bogat în potențialități decît universul sugestiei prin scris, imaginea mentală creată prin scris este, în mare, mai bine fixată, mai constantă la un mare număr de cititori, decît imaginea vizuală, că sînt deci șanse, chiar dacă adaptarea e perfectă în sens statistic, ca imaginea vizuală propusă de grafician să vină în contradicție cu imaginea mentală inventată de cititor, cu alte cuvinte, să strice elanul lui imaginativ, chiar dacă acest elan este greșit. Cartea are o funcție de visare: ea nu trebuie să se sustragă acestei funcțiuni.

Cu aceasta ajungem la imposibilitatea de principiu, cu excepția coincidenței extraordinare, de a realiza ilustrația unei cărți, în timp ce putem spera cu mai multă îndreptățire ca un scriitor subtil să poată da unei suite de imagini un comentariu literar care să violenteze mai puțin sensibilitatea cititorului mijlociu. Existența operelor

ilustrate celebre ar fi atunci exclusiv un fenomen de obișnuire socialo-culturală, opera existînd ca un dat care se va fi impus pentru motive întîmplătoare dar îndepărtate, cititorul venind spre operă ca atare și formîndu-și spiritul în funcție de existența ei, în loc să se întîmple invers, ca în cazul unei opere noi.

Putem totuși să ne întrebăm dacă progresele tehnice ale activității editoriale moderne nu oferă, în această privință, o nouă soluție degajînd în mesajul livresc un alt *cîmp de libertate*, constituind un alt canal al sensibilității care să nu fi fost exploatat pînă acum. Este canalul tipografiei, al punerii în pagină. Acesta era altădată conceput ca o artă discretă și minoră, servind un ideal de ordine geometrică, suprapusă în modul cel mai neutru cu putință efortului scriitorului și mărginindu-se la imperative de vizibilitate și de claritate. De acum înainte ea apare mai degrabă ca o artă în sine, în care tipograful confundîndu-se cu ilustratorul preia ștafeta de la autor ca să slujească intențiile acestuia în cadrul unei compoziții absolut libere în care litera este ea însăși o ilustrație.

Încercările de acest gen duc mai departe ideea unui Sehe Text a lui Kriwett sau a poeziei tipografice a lui Garnier, în care textul are menirea de a fi în același timp văzut și citit într-un raport mai mult sau mai puțin fericit ales între formă și conținut, reeditînd încercările clasice ale lui Mallarmé asupra *Zarurilor* sau ale lui Apollinaire din *Caligrame*. Să cităm, spre exemplu, interpretările tipografice ale lui Massin și Cohen asupra Teatrului lui Ionesco (sau a lui Jean Tardieu) în care litera eliberată de jugul rîndurilor și chiar a ordinei tipografice, dansează liber în pagină într-o interpretare de ordine și dezordine, de zgomote și de tăceri, de forme și sensuri, adaptate interpretării însăși a textului. Dar e vorba în acest caz de un text de teatru în care interpretarea face parte din operă și putem să ne întrebăm în ce măsură aceste procedee care se întemeiază pe tehnicile grafice cele mai elaborate sînt în vreun fel oarecare realizabile.

Concluzie.

Ilustrația unei opere literare cu ajutorul artelor grafice pune în mod interesant problema raporturilor dintre literatură și artele vizuale. Într-adevăr, ea ne silește să ieșim din gratuitatea raporturilor dintre disciplinele creației pentru a da naștere unei opere: cartea ilustrată care are un aspect social important și care pune în discuție adaptarea formei și conținutului. Cartea ilustrată ne apare drept un « mesaj multiplu » în sensul teoriei informației. Ea face apel la două tipuri de repertorii distincte: acelea ale formelor și culorilor, de o parte, acelea ale limbajului, de altă parte. Ea pune în adevăr o problemă importantă în măsura în care opera literară este operă de imaginație și nu operă didactică, în măsura în care vrea să evoce, mai mult decît să transmită. Imaginile acestei evocări nu vor fi sterilizate sau, în mod arbitrar, violentate de către imaginile reale propuse de o sensibilitate specială, aceea a graficianului?

Nu există o soluție de fond a acestei probleme, deoarece ea pune în discuție dialectica jocului dintre autor și cititor. Dar se pot produce fericite întîlniri, dînd naștere unor opere remarcabile dar tipic întîmplătoare: dacă, pentru editor, șansa de a obține o capodoperă literară în manuscrisele pe care le editează este de unu la sută, dacă probabilitatea pe care o are de a întîlni un grafician de geniu este de unu la sută (?) și dacă geniul acestor două persoane este independent, probabilitatea ca editorul nostru să creeze o operă nepieritoare este de unu la zece mii, și este foarte mică. În realitate, acest raționament pesimist trebuie să fie corectat prin faptul că artistul nu este o ființă rigidă, că arta este flexibilă și că opera poate fi modificată. Kubin ilustrîndu-l pe Edgar Poe ne dă un astfel de exemplu. De asemeni problema ilustrației cărții propune ideea unei flexibilități mai mult sau mai puțin accentuate a

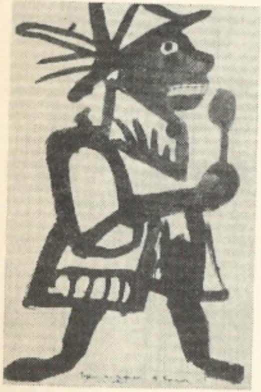
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ilustratorului, a aptitudinii lui de a se acomoda unui caiet de sarcini care, cu toate că de natură estetică, nu este mai puțin o constrîngere.

De fapt editorul nu se încurcă în asemenea considerații, pe el îl interesează de obicei ideea unei cumulații după ecuația simplă: o frumoasă operă literară + o frumoasă operă plastică vor alcătui o operă de două ori mai frumoasă. El se bazează implicit pe disocierea ce o va face cititorul între imaginile pe care le va privi fără să citească și textul pe care-l va citi sărind ilustrațiile. Prin însuși acest fapt el respinge ideea de bază a unei ilustrații și o reduce la un simplu pretext de vînzare. O doctrină a ilustrației, un caiet de sarcini estetice, ca acel pe care-l evocam mai sus, nu este încă realmente stabilit; totuși, lucrările recente asupra raporturilor dintre conotațiile unei imagini și ale unui text ne sugerează liniile principale: dacă știm să apreciem aceste conotații într-un fascicol de criterii de reper, s-ar putea spune că coincidența lor, mai mult sau mai puțin mare, atît pentru text cît și pentru imagine, este baza unei doctrine lăsată după aceea în voia jocului contradicțiilor. Dar putem să ne întrebăm dacă nu cumva o altă cale nu ne este deschisă prin disoluția contribuției tipografice într-o formă pură și dacă eliberarea literei, inițiată de noi sisteme de compoziție (unitip, compoziție fotografică, etc.) nu ne-ar îngădui, cel puțin în unele cazuri, să aflăm un nou cîmp de libertate raportului dintre imagine și text.

În românește de GEORGETA HORODINCĂ

Exclusivitate Secolul20



De vorbă cu Neizvestnîi

E. Neizvestnîi este unul din cei mai cunoscuți sculptori sovietici contemporani, al cărui nume a căpătat circulație și în străinătate. În ultima vreme, preocupările sale artistice îmbrățișează din ce în ce mai intens și domeniul ilustrației de carte. Mărturie ne stă munca sa de ilustrare a *Divinei comedii*, mai precis, a *Infernului* lui Dante, precum și a romanului lui F. M. Dostoievski *Crimă și pedeapsă*.

Redacția revistei noastre l-a rugat să împărtășească cititorilor români cîteva din considerațiile sale asupra acestor creații, precum și în genere asupra muncii de ilustrare a operelor literare.

Care este viziunea dumneavoastră de plastician asupra Infernului *lui Dante și ce anume v-a îndemnat să încercați ilustrarea* Divinei comedii?

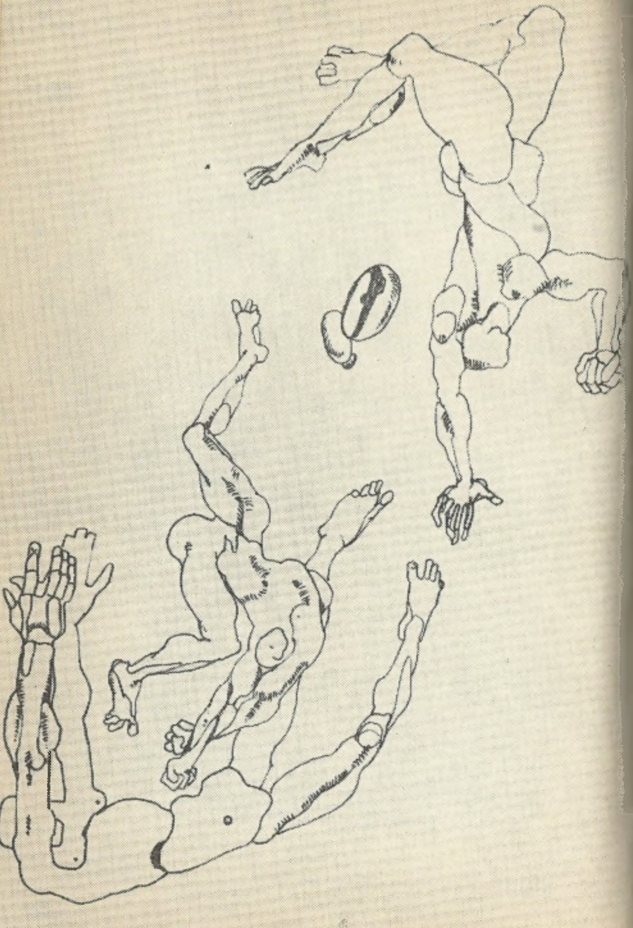
E. N. Pentru mine, *Infernul* lui Dante ca proporție și armonie este o capodoperă construită cu o logică de fier. Totuși, încercînd să dau contururi și linii acestei armonii, am încercat să renunț la unele elemente ale construcției generale a poemului, am încercat să privesc *Infernul* lui Dante cu ochii unui contemporan al meu, cu ochii unui om al secolului nostru care a nimerit pe neașteptate în vîltoarea unor evenimente dramatice, al căror început și sfîrșit îi sînt ascunse. Pentru un om al zilelor noastre, drama *Infernul* se consumă în primul rînd în sufletul uman. De aceea nu m-au atras și n-au constituit pentru mine o preocupare peisajul și spațiul real al *Infernului*. Eu concep *Infernul* lui Dante ca o masă care pulsează într-o maximă tensiune, ca o multitudine de trupuri umane cuprinse de vîltoare, de iureș, o mare de pasiuni, regrete, amintiri și speranțe îngropate. Infernul acesta este locul unde se împletesc legendele antice cu teologia scolastică, unde magia și mistica se îmbină cu raționalismul, mîndria și decăderea umană se contopesc prin voința unei mîini de maestru. Iar lucrul cel mai îngrozitor, cel mai « infernal » sînt suferințele infinite, veșnice, în afara timpului.

II. *Dar la Dostoievski, ce v-a atras? Socotiți cumva că ar fi posibilă o apropiere între* Infernul *lui Dante și* Crimă și pedeapsă? *În genere, între Dante și Dostoievski?*

E. N. Aș vrea să încep prin a spune că este foarte greu să-l ilustrezi pe Dostoievski. Este chiar imposibil. Dostoievski poate fi numai înțeles, nu și reprezentat grafic. De ce? Pentru că eroul principal, central, al întregii creații a lui Dostoievski este ideea, sau mai bine zis, ideile sînt eroii operelor sale. Personajele pe care le-a creat Dostoievski, toți acești Raskolnikovi, Mîșkini, Karamazovi nu sînt decît întruparea, purtătorii unor anume idei. Dacă aș ști, mai bine zis, dacă cititorii mi-ar confirma că am reușit să transpun în ilustrațiile mele măcar ceva din această lume a ideilor dostoievskiene m-aș simți cu adevărat fericit.

◄ ROUAULT: Desene pentru « Ubu » de Alfred Jarry.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Să luăm de pildă *Crimă și pedeapsă*, pentru că aci am o experiență care-mi îngăduie să trag și concluzii. Ca și toate celelalte opere ale lui Dostoievski, romanul e plin de dialoguri labile, contorsionate, în care totul oscilează între Dumnezeu și demon, între ființă și neființă. De fapt nu sînt idei filozofice propriu-zis, ca antinomiile lui Kant, de pildă; la Dostoievski e mai curînd gîndirea omenească ce se svîrcolește în suferință și sînge. Aș putea spune că în romanul lui Dostoievski e un cor de strigăte, strigă sufletul omenesc, strigă toți eroii cărții. După cum se știe, la Dostoievski orice idee generează contrariul său. Să luăm de pildă « ideea rațională » care îl împinge pe Raskolnikov să ucidă. Eroul lui Dostoievski vrea să ucidă o bătrînă, o ploșniță de care nimeni n-are nevoie, care suge sîngele altora, care oprimă oamenii, care este nu numai inutilă, dar și un izvor de rău. El vrea s-o ucidă pentru a ferici mulți, vrea să distrugă o viață pentru a salva multe vieți. S-ar părea că e un lucru simplu, de nivelul unei operații de aritmetică. Dar aritmetica și adevărul nu coincid. Criminalul care se simte pentru o clipă atotputernic, stăpîn, nu reușește să-și împlinească planul așa cum îl concepuse: el ucide nu numai bătrîna, ploșnița, ci și pe Liza. Și lanțul crimei va continua ! Ce putem spune despre Sonia Marmeladova? Dar Nikolka, cel care se declară vinovat fără să fie ! Raskolnikov crede că în clipa crimei sale va străluci soarele, pentru că el vrea să facă dreptate, să impună adevărul, dar soarele se stinge, și crima se întinde.

Lanțul crimelor continuă asemenea unei reacții atomice, umple întreaga lume a lui Raskolnikov. Într-un moment culminant de maximă tensiune văd chipul bătrînei care rînjește batjocoritor satisfăcută de răzbunarea ei. Pînă la urmă victimă nu este ea, ci el, Raskolnikov !

Svidrigailov și Raskolnikov sînt gemeni. Svidrigailov este însă, static pe cînd Raskolnikov este dinamic. În felul acesta, cei doi se completează. Raskolnikov caută adevărul, are vise profetice, dar pentru el ideea crimei devine ca un microb ce se răspîndește într-o lume în care un frate își poate ucide fratele, iar un fiu tatăl. E o plagă ce a cuprins întreaga omenire și oamenii se distrug unii pe alții. Dar cine sînt cei pe care Dostoievski i-a socotit drepți și puri și le-a dat misiunea să salveze omenirea? Un criminal și o prostituată.

Să luăm acum finalul romanului *Crimă și pedeapsă*. De fapt romanul nu are final, așa cum nu poate avea sfîrșit o idee proiectată în viitor. În romanul lui Dostoievski nu există un acord final. Și de sigur un atare sfîrșit « deschis », un sfîrșit fără de sfîrșit nu poate fi ilustrat. De aceea, în final, am dat un crucifix care poate exprima o stare de spirit, dar nu poate fi socotit o ilustrație.

M-ați întrebat dacă între Dante și Dostoievski poate fi găsită vreo tangență. După părerea mea, da, și poate chiar mai mult decît o simplă tangență. E ceea ce mă face de altfel să lucrez paralel la aceste două teme. Căci acum continui să fac ilustrații la operele minore ale lui Dante și la nuvela *Dublul* de Dostoievski. Țelul pe care-l urmăresc este tocmai să relev în ilustrațiile mele esența apropiată a artei celor doi mari scriitori.

TATIANA NICOLESCU

Exclusivitate Secolul20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PAUL KLEE: Polițai desorientați

KONSTANTIN RUDNIȚKI

Meyerhold și metamorfozele scenei

Primele încercări regizorale independente ale lui Meyerhold sînt legate de începuturile strălucite ale Teatrului de Artă din Moscova. Idealul estetic promovat de acest teatru era cel al veridicității profunde. Stanislavski dorea ca spectatorii să uite că au venit la teatru să vadă piesa lui Cehov *Trei surori*, el voia ca spectatorii să aibă impresia că au venit în vizită la eroinele acestei piese, la surorile Prozorov. În consecință, Simov, pictorul scenograf permanent al Teatrului de Artă în acei ani de început ai activității sale, trebuia să înfățișeze pe scenă, cu maximum de preciziune posibilă a detaliilor, casa și grădina Prozorovilor. « Tabloul de viață » pe care Teatrul de Artă îl oferea publicului presupune redarea subtilă a atmosferei specifice epocii și a mediului. O « partitură » regizorală complexă, folosind elementele cele mai diverse, contribuia la crearea atmosferei. Pauze bine gîndite în jocul actorilor, intonații cotidiene de convorbire firească. . . Zgomote dincolo de scenă ; în depărtare se auzea fluierînd un tren, în noapte răsuna un strigăt de cucuvaie, prin fereastra palid luminată se auzea un pian dezacordat. . . Urmărind să redea iluzia vieții autentice, Stanislavski își realiza punerile în scenă fără a ține seama de sala de spectacol. Actorii puteau să stea cu spatele la public, cortina era un fel de « al patrulea perete » din întîmplare dat jos și, în consecință, spectatorii pătrundeau pe neașteptate în acea viață cotidiană a scenei, în care oamenii mănîncă, doar mănîncă, își îmbracă hainele de fiecare zi și în timpul acesta se sfarmă inimile lor și destinele lor iau alt curs... Bineînțeles, în atare înțelegere a realismului pe scenă se acorda o atenție sporită machetei. Atelierul de machete al Teatrului de Artă, unde stăpîn era Simov, prezenta o atracție magnetică pentru Stanislavski.

Meyerhold care inițial se formase în cadrul Teatrului de Artă (interpretase între altele rolul lui Treplev din *Pescărușul*), dar lucrase apoi cîțiva ani ca regizor în provincie (la Cherson, Tiflis, Poltava), revenise în 1905 la Stanislavski, stăpînit de idei noi. Deși aceste idei răsturnau total întreaga experiență acumulată pînă la acea dată de Teatrul de artă, totuși elevul reuși să-și înflăcăreze dascălul, și Stanislavski și Meyerhold întemeiară împreună Studioul de pe Povarskaia.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Stanislavski definea programul noului studio în următoarele cuvinte: « Realismul, înfățișarea moravurilor pe scenă și-au trăit traiul. A venit vremea irealului pe scenă. . . Nu trebuie să înfățișăm viața însăși, așa cum decurge ea în realitate, ci așa cum o simțim, neclară, în visurile noastre, în momentele noastre de transportare. Toată această stare sufletească trebuie s-o redăm cu mijloacele scenei, așa cum o fac pictorii de formație nouă pe pînzele lor, muzicanții de orientare nouă în muzică, iar noii poeți în versuri. Operele acestor pictori, muzicieni, poeți nu au contururi clare, determinate, melodii finite, idei exprimate clar. Forța noii arte rezidă în combinările de culori, linii, note muzicale, în alăturarea armonioasă de cuvinte. Astfel se creează niște stări sufletești vagi care contaminează și pe spectatori. Acești artiști recurg la aluzii care-l determină pe spectator să creeze cu propria sa imaginație ».

Pregătind spectacolul *Moartea lui Tintagiles* de Maeterlinck, Meyerhold a renunțat la practica machetelor prealabile. După propria lui mărturisire, hotărîrea a fost luată pe neașteptate și determinată pur și simplu de faptul că tinerii pictori scenografi, N. Sapunov și S. Sudeikin, care nu lucraseră înainte în teatru, nu știau să facă machete. Meyerhold știuse totdeauna să taie cu sabia nodurile gordiene. El a dat dispoziție să nu se mai facă machete în genere, mulțumindu-se cu schițe de decoruri. Nicolai Sapunov și Serghei Sudeikin care erau îndrăgostiți de pictura impresioniștilor francezi, opuneau principiului redării exacte « a tablourilor de viață» principiul impresiei, al înrîuririi emoționale prin culoare, un principiu deci pur pictural. Acești pictori nu renunțau la înfățișarea concretă a obiectelor. Pe scenă vedeai malul mării, o alee de chiparoși, un palat, odăi etc., dar toate decorurile la piesa *Moartea lui Tintagiles* erau de culoare verde-albăstruie.

Meyerhold urmărea ideea « teatrului imobil», adică a teatrului cu mișcări încetinite care nu erau o copie plastică a mișcărilor reale ale omului, ci redau « muzica » unor mișcări lente, corespunzătoare sensului tainic al piesei. În unele momente de deosebită importanță a acțiunii, actorii înmărmureau pe neașteptate, apărînd ca sculpturi însuflețite. Așa s-au născut « basoreliefurile vii ».

Dar studioul de pe Povarskaia nu a funcționat niciodată pentru public. După ce a asistat la repetiția spectacolului pregătit de Meyerhold, Stanislavski s-a convins că experiențele acestuia nu corespund cu cerințele sale de interpretare psihologică. El a hotărît să închidă studioul și Meyerhold a fost nevoit să plece din nou în provincie. Dar la un an și jumătate distanță, Meyerhold își reia căutările cu o nouă energie la Petersburg, la teatrul Verei Komissarjevskaia.

Activitatea de scurtă durată desfășurată de Meyerhold la acest teatru a însemnat o experiență unică în istoria artei scenice mondiale, ilustrată printr-o serie de montări de o mare îndrăzneală, primite dezaprobativ de aproape toți criticii. Primul dintre spectacole a fost *Hedda Gabler* de Ibsen. Lumea care o înconjura pe Hedda era înfățișată în spectacol ca o lume imaginată de eroină. Frumusețea la care Hedda visa și pentru care murea invadase literalmente scena. Pictorul N. Sapunov devenise stăpînul atotputernic al scenei. Meyerhold doar îi sugerase principiul general: o fîșie îngustă de scenă, iar ca fundal — pe care se profila jocul actorilor — un uriaș panou decorativ. Sapunov i-a entuziasmat pe spectatori prin îmbinarea tonurilor de albastru și orange, tonuri ce, ulterior, au rămas cele preferate de el.

Dar Komissarjevskaia nu găsise în acest spectacol de o mare armonie prin valențele sale picturale vreo posibilitate de a-și dezvălui talentul ei liric și plin de nerv. Piesa nu a avut succes și probabil aceasta l-a determinat pe Meyerhold să formuleze în caietul său de însemnări: « Problema fatală: cum să armonizez evoluția picturii decorative cu creația actorului ».

Meyerhold a încercat în fel și chip să rezolve această « problemă fatală ». În căutările sale, el a realizat succese splendide și a atins rezultate pline de armonie, așa cum

s-a întîmplat, de pildă, cu piesa *Sora Beatrice* a lui Maeterlinck, în care Meyerhold reușise să găsească o soluție estetică avantajoasă și pentru Komissarjevskaia care interpreta rolul principal.

Argintul mat și aurul vechi al gobelenurilor, stilizate de Serghei Sudeikin în maniera lui Giotto și Botticelli, călugărițele în rochii gri-albastru realizau acel fond rece, strălucitor, pe care apărea atît de puternică însuflețirea, dorul de viață « al trupului păcătos al pămîntenei Beatrice » (cum spusese poetul Maximilian Voloșin).

În cronica sa, Nikolai Evreinov scria că decorurile lui Sudeikin la *Sora Beatrice* « joacă mai curînd rolul unui acompaniament muzical. . . Neutre, calme, ele sînt cel mult un ecou gingaș al dialogului. . . Tonurile albastre sînt monotone și triste, dar pline de lumină».

Pe acest fundal monoton și trist, pe această gamă de albastru și argintiu capătă un deosebit relief figura blondei *Beatrice* — Komissarjevskaia. Jocul ei încordat, exaltat, venea în contrast puternic cu tristețea rece a întregii atmosfere a scenei. Tendința de a oferi posibilități maxime pictorului îl îndemna pe Meyerhold să limiteze mult posibilitățile actorilor. Încadrînd corpurile vii ale oamenilor într-un panou decorativ, Meyerhold lupta îndelung și din răsputeri pentru a realiza înfățișarea statuară a actorilor, își construia punerile în scenă după principiul bassoreliefului, dădea mișcărilor monotonie, iar plasticei o căutare coregrafică. În cele din urmă, actorii s-au revoltat. Komissarjevskaia l-a învinuit pe Meyerhold că vrea să transforme teatrul actorilor vii într-un teatru de marionete și a renunțat la serviciile lui. Dar înainte ca acest conflict să se fi iscat, Meyerhold reușise să monteze piesa lui Blok, *Teatrul de păpuși*, spectacol care a jucat un rol cu totul excepțional în destinul lui de om de artă. Pictorul scenograf a fost și de astă dată același Nikolai Sapunov. Meyerhold însuși considera mai tîrziu că acest spectacol a însemnat cu adevărat începutul biografiei sale de regizor.

În montarea acestui spectacol Meyerhold a renunțat pe neașteptate la formele încercate de el altădată, cu care reușise să-și obișnuiască spectatorii (o scenă lipsită de profunzime, expresivitate sculpturală în plastica actorilor). Pe neașteptate, scena a fost deschisă în adîncime. În dreapta și în stînga culisele erau închise cu pînză albastră, în spate era un orizont albastru, încît se realiza impresia unui spațiu albastru. În acest spațiu de un albastru intens, căpăta deosebit relief clădirea grațioasă, ușoară a unui mic teatru construit pe scenă. În fața teatrului, pe scenă, de-a lungul rampei, se întindea un spațiu liber pe care apărea autorul ca un fel de intermediar între public și ceea ce se petrece pe scena mică.

Pentru prima oară teatrul comunica spectatorilor deschis, parcă sfidător, că nu este nimic altceva decît teatru. În piesa lui Blok, într-o indicație ni se spune: « O mînă iese de după cortină și-l înșfacă pe autor de guler». Se prea poate întîmpla ca tocmai această remarcă a poetului să fi dat impuls imaginației lui Meyerhold, să-l fi îndemnat să construiască un teatru în teatru. Cu acest spectacol, Meyerhold a trecut barierele rampei, a desființat granițele dintre scenă și sala de spectacol, a inițiat o mișcare rapidă spre democratizarea teatrului. Aceste căutări — paradox istoric picant ! — au fost continuate de Meyerhold la Teatrul de Dramă « Alexandrinski », și la Teatrul Muzical « Marinsky », teatre de curte, imperiale, aristocratice ca spirit. În aceste teatre, Meyerhold a realizat o alianță artistică îndelungă și durabilă cu pictorul Alexandr Golovin, un remarcabil stilizator și un pictor scenograf excelent. Meyerhold și Golovin au atacat cu îndrăzneală « cutia » scenei, datînd din epoca Renașterii, de care erau legate (sau mai bine zis mărginite) concepțiile contemporane despre realism.

Meyerhold era din ce în ce mai preocupat de problema unei scene noi, care să apropie pe actor de spectator și să depășească « rampa », acest hotar care desparte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

scena de sala de spectacol, de ideea de a scoate scena în sala de spectacol. Atenţia regizorului era atrasă în primul rînd de « linia întîia » a scenei, de avanscenă, de proscenium. Teatrul lui năzuia să ajungă la public, vroia să sară spaţiul orchestrei.

Noile idei au fost puse la încercare în cîteva spectacole de amatori şi au triumfat în montarea piesei *Don Juan* de Molière, pe scena Teatrului « Alexandrinski, » în 1910. În indicaţiile pe care le-a dat lui Golovin pentru acest spectacol, Meyerhold desfiinţa rampa şi ducea prosceniumul departe în sala de spectacol, urmînd ca pe acest proscenium să se desfăşoare toată acţiunea. Regizorul sublinia în mod special că actorii trebuie să joace numai pe proscenium şi doar pentru scena finală indica un loc, la hotarul dintre proscenium şi planul de fund. Acest plan era rezervat total pictorului, panourilor sale decorative. În felul acesta se stabileau, în principiu, relaţii noi între pictura teatrală şi figurile actorilor vii în primul rînd, între actori şi public în al doilea rînd.

Descriind înfăţişarea spectacolului, Golovin scria cîţiva ani mai tîrziu : « Deasupra avanscenei atîrnau trei lustre; avanscena era luminată de două candelabre uriaşe; nu exista rampă, sala de spectacol era complet iluminată, pereţii erau împodobiţi cu cocarde pe fundal de goblenuri. Cortina din planul de fund se mişca descoperind şi acoperind tablouri de dimensiuni relativ mici care indicau locul acţiunii. Pe podea era un covor uriaş, albastru, care acoperea toată scena. Avanscena ajungea pînă la rîndul întîi de scaune ; cortina din faţă dispăruse. . . Pe scenă apăreau nişte mici « arapi în livrea » care se jucau ca nişte pisicuţe, aprindeau luminile, sunau din clopoţei de argint înainte de începerea actului, ardeau tămîie, anunţau « pauza », sau unele evenimente ca de pildă apariţia comandorului, aduceau scaune şi taburete şi vînzoleala lor contribuia la înviorarea spectacolului. »

Colaborarea lui Meyerhold şi Golovin continuată la teatrele « Alexandrinski » şi « Marinski » cu spectacole ca *Orfeu* şi *Euridice* de Glück (maestru de balet Mihail Fokin, în rolul lui Orfeu cînta Leonid Sobinov), *Oaspetele de piatră* de Dargomîjski, *Furtuna* de A. N. Ostrovski, în sfîrşit *Mascarada* de Lermontov (adevărată capodoperă a regiei lui Meyerhold) a demonstrat posibilităţile mari ale « teatrului convenţional » şi imaginaţia uriaşă, fantastică a celor doi artişti.

Paralel Meyerhold punea în scenă diferite spectacole de studiou sub pseudonimul Doctor Dappertuto. Îl atrăgea îndeosebi tradiţia comediei italiene a măştilor şi pantomima Arlechinului.

În mîna lui Meyerhold, Arlechiniada intră de îndată în contact strîns, direct, cu viaţa contemporană a Rusiei şi această epocă nouă îi dă un sens nou. Jocul vesel al comedianţilor, care-şi ascund chipurile sub măşti, se desfăşoară într-o lumină confuză, într-o atmosferă de îngrijorare, într-un decor pompos şi totodată trist. Scenele pline de veselie şi fără pretenţii de conţinut profund, au parcă un sens simbolic, misterios, ascuns sub masca veseliei. Jocul brutal de piaţă publică capătă un gust amar. Teatrul de moşi ameninţă a deveni tragedie. Măştile pun stăpînire pe imaginaţia regizorului, care în aceeaşi vreme începe să mediteze la *Mascarada* lui Lermontov. În *Mascarada*, tema se va maturiza, va căpăta un sens mai profund.

Premiera *Mascaradei* a avut loc în seara în care a căzut imperiul Rusiei. A fost un spectacol pompos şi de efect. Dar luxul respira anxietate, decorurile lui Golovin erau funebre, atmosfera tulbure. În oglinzile mari aşezate pe scenă se reflectau şi se stingeau treptat luminile din sala de spectacol. Erau cinci cortine : roşu cu negru, purtînd emblemele cărţilor de joc pentru scena mascaradei ; alb cu roz şi verde pentru scena balului ; de tul, de dantelă, de un alb gingaş pentru scena din dormitorul Ninei, în sfîrşit, de doliu din tul negru în final. Aceste cortine despărţeau prosceniumul de scena principală. Meyerhold a populat spectacolul cu numeroase figuri, unele stranii, altele fioroase. În scena mascaradei apăreau aproape toate măştile din commedia

dell'arte. Îmbinarea romantismului cu fantasticul, a luxului exorbitant cu o punere în scenă « infernală », păreau a sublinia motivul impasului. Ai fi zis că pieirea imperiului rus îşi găsea expresia în acest spectacol căruia i-a fost sortit să nu coboare de pe scenă timp de un sfert de veac, pînă cînd în 1941, a bombă aruncată de un avion german a distrus uimitoarele decoruri ale lui Golovin.

Revoluţia a adus în artă înflăcărarea luptei politice şi a obligat teatrul să recurgă la un limbaj brutal de afiş. Căutînd să realizeze reprezentaţii teatrale de genul afişului, Meyerhold pune în 1918 pentru prima oară în scenă *Misterul buf* al lui Maiakovski în care « uneşte futurismul şi revoluţia », după expresia fericită a lui Lunacearski. Pictorul care a semnat scenografia spectacolului era suprematistul Konstantin Malevici.

În prima reprezentaţie a *Misterului buf*, futurismul se îmbina cu agitaţia politică, exprimată de Meyerhold prin mijloacele unui spectacol naiv de moşi. În coloritul decorurilor predomina o nuanţă rece, ca de oţel, pe care Malevici căutase s-o împrumute şi emisferei de un albastru ultramarin din primul tablou, şi scenelor ultraconvenţionale ale arcei lui Noe îndreptată cu prova spre public din tabloul al doilea, şi stalactitelor ce înfăţişau infernul din tabloul al treilea. Demonii din « infern » purtau costume roşu cu negru. Pentru « rai » au fost alese tonuri cenuşii, turte dulci de culoare roz ca anilina, albastre sau zmeurii înfăţişau norii. « Raiul » găsit apărea sub forma unei împărăţii a mecanicei, a oţelului, a fierului. Viitorul apărea ca o uriaşă maşină.

Dar prezentul era altul. Ţara care trăise ani lungi de război oferea un tablou cutremurător de distrugeri. Cînd Meyerhold s-a mutat la Moscova şi i s-a pus la dispoziţie Teatrul « R.S.F.S.R. », el a subliniat în mod conştient şi cu brutalitate contrastul dintre viaţă şi poezia scenei. Primul spectacol al acestui teatru a fost o dramatizare după *Zorile* lui Emil Verhaeren.

Meyerhold nu voia să imprime sălii confortul obişnuit unui spectacol de teatru. Spectacolul, conceput de el ca un fel de miting, se încadra în mod organic într-o sală în care « lojile nu aveau balustrade ; scaunele erau strîmbe şi aşezate în dezordine. În foaier puteai mînca seminţe şi arunca mucuri de ţigări. . . În acest teatru fiecare se simţea stăpîn. Strada revoluţionară pătrunsese în teatru ».

În schimb, cortina îţi lua de la început ochii : pe un fundal negru — un cerc roşu, iar în interior cu galben — inscripţia : « R.S.F.S.R. »

Meyerhold aruncase la magazie vechile decoruri ale teatrului, dezgolise scena şi dezgolise fără nici o teamă pereţii de cărămidă ai clădirii. Rampa a fost desfiinţată. Scena a fost unită cu sala de spectacol, teatrul făcea tot posibilul pentru a se apropia de « stradă ». Pereţii coridoarelor erau acoperiţi de afişe, lozinci, caricaturi.

Spectacolul-miting avea însă o înfăţişare exterioară cu totul extravagantă. Pictorul Vladimir Dimitriev, discipol al lui K. Petrov-Vodkin, a înălţat pe scena goală nişte cuburi cenuşiu-argintii, nişte prisme şi triunghiuri pe fundalul unor cercuri roşii şi aurii din placaj. Decorurile erau confecţionate din fier, lemn, sfoară, sîrmă. Autenticitatea materialului devenise un principiu. Deasupra figurilor geometrice atîrna o bucată de tinichea sclipitoare ce amintea prin conturul său capacul unui pian.

Cuburi, cilindri, suprafeţe plane, colorate, întretăiate de liniile drepte ale sîrmelor, constituiau materialul scenei. Şi totuşi scena rămînea plană. Culisele erau respectate; formele în relief, obiectele imobile păstrau în fond funcţia decorului. Dar această formă « suprematistă » era o provocare adresată decoraţiilor plane şi iluzorii. Decorurile geometrice ale *Zorilor* sînt încă pictură, dar o pictură spaţială.

Meyerhold a reluat mai tîrziu *Misterul buf*. În această nouă montare el a renunţat la decoruri futuriste, cubiste, în genere la orice fel de decor, înlocuindu-l cu construcţii. Pictorii V. P. Kiselev, A. M. Lavinski, V. L. Hrakovski au realizat un sistem de scări, poduri, poduleţe înconjurînd o emisferă relativ mică, înfăţişînd partea de

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

sus a unui glob imens pe care scria « Pămîntul ». « Pămîntul » zăcea jos, în dreapta, la picioarele spectatorilor. Scena se contopea cu sala, mai bine zis decorurile parcă inundau sala. Acţiunea trecea în staluri, în loji, iar pe scenă se desfăşura în cîteva planuri (pe cîteva « etaje ») aşezate pe verticală, de jos unde era infernul, pînă sus unde era raiul. Era o montare oarecum constructivistă. Această experienţă poate fi considerată ca un embrion din care s-au dezvoltat ulterior două linii de bază în teatrul modern: constructivismul şi tendinţa arhitecturală.

În montarea constructivistă a pieselor, scena era complet eliberată de orice scopuri de expresivitate ca şi de transmitere a unui conţinut. Construcţia în sine nu avea nici o semnificaţie. Ea trebuia să corespundă unui singur ţel: să organizeze spaţiul scenic în chipul cel mai comod pentru actori, să le creeze un loc « de muncă ». Apelînd la constructivism, Meyerhold urmărea în primul rînd scopuri pur utilitare, el vroia să creeze actorilor condiţiile cele mai bune de joc. Pentru aceasta golea în mod conştient scena şi desfiinţa orice posibilitate de iluzie, ceea ce însemna în fond, eliminarea pictorului din teatru. În locul pictorului-scenograf veneau inginerul şi constructorul. După pictor era alungat din teatru şi costumerul, actorii jucînd toţi în combinezoane albastre de lucru, identice. Spectacolul pierdea orice aspect exterior, atractiv. Meyerhold se pregătea să scoată teatrul chiar în afara clădirii, în aer liber.

Constructivismul aplicat în teatru exprima în fond setea poporului de tehnică, în care vedea el salvarea ţării din sărăcie, realizarea unei împărăţii a socialismului mecanizat, electrificat, admirabil organizat.

Iată de ce dorinţa lui Meyerhold de a transforma scena într-un loc « de muncă » ideal pentru actor a căpătat dintr-odată o funcţie estetică. Meyerhold voia ca scena să nu înfăţişeze nimic, ca ea să renunţe total la orice caracter iluzoriu. Dar inginerii şi constructorii care au înlocuit pe pictori au creat în teatrul lui Meyerhold imagini ale viitorului, ale viitoarei societăţii mecanizate, în care va triumfa « era maşinilor ».

Dar timpul curgea repede şi odată cu el se schimba şi arta lui Meyerhold. Curînd a luat sfîrşit şi perioada constructivismului ascetic şi al dezgolirii teatrului. Construcţiile începură să capete trup, să îmbrace veşminte, să se coloreze, ba chiar să se retragă de pe primul plan. Rămînînd în continuare pe scenă, ele devin tot mai mult nişte imagini care sugerează locul acţiunii, timpul ei etc. Aşa s-a întîmplat cu piesele lui Ostrovski *O slujbă rentabilă* şi *Pădurea*. Încălcînd orice reguli, Meyerhold a ciopîrţit piesa *Pădurea* în 33 de episoade. Fiecare dintre aceste 33 de epidoade îşi avea unitatea sa: înnodarea acţiunii, punctul culminant, deznodămîntul. Fiecare episod avea un punct de atracţie, constituia în sine un joc teatral captivant. Pictorul scenograf V. F. Feodorov a găsit o expresie adecvată pentru dinamismul acţiunii. În stînga scenei era o construcţie, o spirală care cobora uşor de sus în jos înfăţişînd un drum. Pe acest drum coborau spre moşia Gurmîjskăi Sciastlivţev şi Nesciastlivţev... Binecunoscutul lor dialog era împărţit în fragmente şi întrerupt de episoade care se petreceau jos în partea dreaptă a scenei, unde era conacul Gurmîjskăi.

Spectacolul de succes cu piesa *Revizorul* (1926) a însemnat un fel de bilanţ după ani îndelungi de căutări şi totodată a deschis drumuri noi în creaţia lui Meyerhold. De astă dată pictorul scenograf era însuşi Meyerhold.

Meyerhold a transformat comedia în tragedie, a transpus personajele din provincie în lumea capitalei şi a restrîns spaţiul scenic. Primul plan al scenei era despărţit de fundal printr-o linie în formă de arc din care se deschideau unsprezece uşi. Pe proscenium în dreapta şi în stînga mai erau cîte două uşi. Toate aceste cincisprezece uşi formau un fel de barieră în semicerc pe scenă. Zidul roşu se unea în partea de sus cu portalul scenei printr-o cortină de o culoare verde pal. Spaţiul acesta închis era folosit în întregime numai în patru episoade ale spectacolului. În majoritatea sa acţiunea se desfăşura pe o platformă mică (aproximativ 3×4 metri) care înainta

pînă în mijlocul scenei. În acest scop trei uşi centrale erau deschise ca nişte porţi. Erau două platforme de acest fel: în timp ce pe una jucau actorii, cealaltă era pregătită în culise pentru a fi scoasă pe scenă.

« Prim planurile cinematografice» de care vorbea Meyerhold se realizau prin faptul că acţiunea adeseori susţinută de multe personaje, era înghesuită pe aceste mici platforme. Dar această îngrămădire părea că stimulează şi mai mult fantezia lui Meyerhold. În atmosfera de semiîntuneric ieşea încet în avanscenă platforma. S-ar zice că era o maşină a vremii care aducea în contemporaneitate tabloul imobil al trecutului: obiectele, mobila, faianţele, bronzurile, brocardurile şi pe oamenii acelei epoci dispărute.

După *Revizorul* şi *Prea multă minte strică*, Meyerhold a pus în scenă una după alta piesele lui Maiakovski, *Ploşniţa* şi *Baia*. Decorurile părţii întîi (contemporană) a spectacolului cu *Ploşniţa* au fost realizate de pictorii Kukrîniksî, pe atunci tineri; partea a doua a spectacolului, cea fantastică, a revenit pictorului A. M. Rodcenko. Principiile după care au lucrat pictorii scenografi la cele două părţi ale spectacolului au fost diferite. Kukrîniksî aveau sarcina să creeze tablouri de maximă veridicitate şi autenticitate. Meyerhold voia ca spectatorii să vadă pe scenă trivialitatea care trăieşte alături de ei, lîngă ei, uneori în propriile lor odăi: « Un magazin universal, obiectele pe care cumpărătorii le pot găsi aici, un colţişor dintr-un cămin, toate acestea spunea Kukrîniksî oferă material pentru a arăta îngrozitoarea lipsă de gust a filistinului... De aceea, am căutat să dăm pe scenă cît mai multe obiecte: obiecte reale, cumpărate la magazinele de stat, în piaţă, obiecte ce pot fi considerate ca pilde de prost gust. Cînd am făcut decorurile pentru *Ploşniţa*, ne-am folosit de toate resursele noastre de observaţie, culese, înmagazinate din locuinţele micilor burghezi, din instituţiile unde stăpîneşte oblomovismul, de pe stradă, de la mici reuniuni dansante etc. »

În opoziţie cu această trivialitate şi îmbîcseală, în partea a doua a spectacolului, Rodcenko trebuia să înfăţişeze «simplitatea, frumosul, forme armonioase, obiecte utile... construcţii aeriene, transparente ». Dar nici pictorul, nici regizorul nu luau în serios tabloul vieţii din anul 1979, pe care-l imaginase scriitorul. Intuind nuanţele de ironie ale lui Maiakovski în descrierea viitorului ei au vrut să le facă prezente şi în spectacol.

La realizarea spectacolului *Baia* au colaborat pictorii Serghei Vahtangov şi Alexandr Deineka care au mers, în principiu, pe linia după care s-a realizat *Ploşniţa*. Hiperbolele satirice ale lui Maiakovski căpătau o expresie realistă şi glumeaţă, iar fantasticul se înveşmînta în culori romantice.

Numeroase erau planurile lui Meyerhold. Între proiectele sale figura un *Hamlet*, un *Boris Godonov*. Dar aceste speranţe nu s-au realizat. Teatrul lui Meyerhold a fost închis, el însuşi arestat, apoi ucis... Ideile teatrale pe care le concepuse în anii din urmă ai vieţii sale au rămas fără realizare.

De-a lungul anilor, scena a suferit cele mai neaşteptate metamorfoze în creaţia lui Meyerhold. Dar în toate aceste metamorfoze, pictorul, constructorul, arhitectul au fost întotdeauna tovarăşii nelipsiţi ai regizorului. Înaintea oricărui alt regizor şi cu mai multă dărnicie decît oricare altul, Meyerhold a oferit în teatrul rus posibilităţi nelimitate şi drepturi uriaşe pictorului şi picturii. Ideile teatrale ale lui Meyerhold transformate, schimbate, îmbogăţite trăiesc astăzi în activitatea multor regizori contemporani din cei mai talentaţi şi mai interesanţi.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

TEA PREDA

Pictura modernă și dansul

Dacă am încerca să ne imaginăm, aevea, pictura și dansul, sub forma unor universuri alăturate, granițele lor ipotetice ar fi adesea anulate, interferențe și fuzionări subtile le-ar colora ca pe o unică și imensă pînză strălucitoare, vibrînd de plinul luminei și al mișcării.

Un tablou poate cuprinde, într-un spațiu dat, nu numai fragmentul și clipa, ci o lume întreagă, în care poți simți cadența duratei. Intuiești în imaginea cristalizată — imaginea cheie — la care s-a oprit artistul, un proces lent sau precipitat de devenire, un dialog calm sau agitat între spațiu și timp. « Guernica » lui Picasso sparge spațiul, viziunea nu este reținută de nici un cadru, ea se desfășoară pentru noi și în durată, asemenea unui balet febril, halucinant.

Pentru dans — act pur al metamorfozelor — cum îl numea Valéry, spațiul este o dimensiune echivalentă, într-un fel, unui fundal, unei pînze imateriale, pe care trupurile suple ale dansatorilor desenează, în timp, contururi mereu mișcătoare.

Imaginea balerinei, surprinsă în deschiderea de corolă a unui arabesc, poate fi strînsă, ca într-un potir, pe o pînză de Degas.

Dacă un Degas, sedus de mișcarea de « meduză » a balerinei, a redat-o, « cleștar elastic », în atitudinile cele mai diverse, dacă un Toulouse-Lautrec a imortalizat siluetele nervoase ale unor dansatoare ca Jane Avril, La Goulue și May Milton, care stîrneau furtuni de aplauze la Moulin-Rouge, în Parisul anilor 1890 —, pictorii moderni ai secolului XX pătrund direct pe scena de balet, preocupați de însuși mecanismul intim al acestei arte. Bîntuită de neliniști și întrebări în fața unui univers devenit, cu atîta bruschețe, de un dinamism și instabilitate derutante, pictura pornise în lunga și agitata ei odisee modernă, șir necurmat de puternice explozii în lanț. Timpul seninelor contemplații trecuse. Problema raportului dintre durată și moment, dintre spațiu și mișcare, capătă noi dimensiuni, alte perspective și nebănuite consecințe. Explicabilă și firească, deci, apropierea picturii de dans — punte aeriană, vie și luminoasă între spațiu și timp.

Semnalul acestei apropieri a fost dat, la începutul secolului nostru, de celebrele « Balete Ruse » ale lui Diaghilev. Animator al artelor, organizator îndrăzneț, abil și

perseverent, cunoscător perfect al picturii ruse și europene, fondator al revistei de înaltă ținută artistică, « Lumea Artei » — unde colaborau asiduu și pictorii Serov, Levitan, Benois, Bakst și Somov — Diaghilev, acest diletant genial, creînd « Baletele Ruse » a deschis o nouă eră în istoria coregrafiei. Și această eră a început sub semnul picturii. « Rolul pictorilor a fost mare — mărturisea Benois — . . . noi pictorii, nu profesioniști ai artei teatrale, ci « adevărați » pictori. . . am fost aceia care am ajutat la coordonarea liniilor generale ale dansului și la întreaga punere în scenă ». Decorurile lui Léon Bakst și Alexandre Benois, cu somptuozitatea lor orientală și rafinata — stridentă cromatică inspirată din folclorul rus, cu arhitecturi fantastice și forme agitate, creînd iluzia mișcării, au însemnat, la vremea lor, o revoluționare a scenografiei de balet. (Astăzi ne pot părea depășite, uneori retorice, dar să nu uităm cît de mult înseamnă, pentru privirea noastră, cîteva decenii). Întregul spectacol devenise un vast tablou, în care fiecare element — decor, costum, lumini — era conceput ca o trăsătură de penel; un tablou supus unei continue metamorfoze, fiecare mișcare a dansatorului imprimînd un alt joc, neașteptat, al liniilor și petelor de culoare. Dintr-o dată, decorurile convenționale romantice și post-romantice cu fundale cuminți, înecate în lumina palidă a lunii, au părut spectatorilor prăfuite și inexpresive.

Cu Larionov și Gontcharova, pictori de avangardă, protagoniști ai « rayonnisme- »ului (considerat un precursor al artei abstracte), scenografia « Baletelor Ruse » capătă noi contururi. Influențat de Cézanne și cubism, pasionat de balet, Larionov a exercitat o influență hotărîtoare asupra noii orientări a baletului. A participat direct la elaborarea multor spectacole (semnînd chiar coregrafia baletului « Chout »), influențînd, prin concepția sa plastică, întreaga viziune coregrafică a unor creatori. Baletele lui Massine, de exemplu, strălucit coregraf al secolului, datorează mult opticei artistice și sugestiilor lui Larionov. El exaltă folclorul rus, în izbucniri cromatice contrastante și introduce totodată principii de construcție cubistă. Gontcharova încercase înaintea lui Larionov să aplice, în scenografia de balet, principii și metode ale construcției cubiste, volume poliedrice și planuri intersectate (« La Rhapsodie Espagnole », 1916). Decorurile pentru baletul «Le Coq d'Or» (1914), care au stîrnit admirația publicului francez, prin luminozitatea lor exuberantă, amestec de roșu și aur, mărturiseau, de la început, dubla tentație picturală: sursa folclorică și mișcarea de avangardă.

Părăsind anonimatul, pictura de scenă a devenit, din figurant, un personaj activ a, spectacolului. Zborurile și arabescurile neverosimile ale lui Nijinski, Annei Pavlova, Tamarei Karsavina și Olgăi Spessivtzeva, se înscriu pe forme și volume vii, iradiante-încinse de pete de culoare violentă. Între pasta densă, picturală și desenul aerian al dansatorilor, începe un dialog, din ce în ce mai intim. Și ca în orice dialog mai intim, interlocutorii se apropie. Pictura făcuse primul pas. Era rîndul dansului. Și dansul a făcut acest pas cu un curaj deconcertant; nu o ușoară « glissade », ci un energic « grand jeté ».

Îndrăznelilor picturii de scenă, violentînd cadrul cu liniile ei aprinse, i-au răspuns îndrăznelile Terpsichorei, care, azvîrlindu-și tunica transparentă de voal și clasica ei eleganță, s-a transformat, spre surprinderea admiratorilor săi, într-un personaj colțuros, cu mișcări bruște, contrastante, de o frenezie primară, personaj izvorît parcă din forțele elementare ale pămîntului. Este vorba de baletul « Sacre du Printemps », reprezentat de trupa lui Diaghilev la Paris, în 1913 (libret Igor Strawinski și Roerich; muzica Strawinski; decoruri și costume Roerich). O adorație păgînă a pămîntului, cu vechi dansuri rituale. Nimic din clasicele zboruri, piruete și entrechat-uri. Mișcări « terre à terre », aspre și frînte, o coregrafie « de piatră », Și poate și acum, după mai bine de o jumătate de secol, sala teatrului « Champs-Elysées » mai păstrează, ca un ecou tîrziu, rumoarea indescriptibilă, agitația unui public nedumerit și surescitat, împărțit, încă de la ridicarea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cortinei, în două tabere pătimașe. (O scenă suculentă pentru un spirit caustic, cu: prea fanate și distinse doamne din fobourgul Saint-Germain, indignîndu-se zgomotos (sincer sau ipocrit?) de « lipsa de respect » pe care artiștii « îndrăzneau » să le-o arate, cu o orchestră pe care Pierre Monteux inutil o dirija, acoperită fiind cu totul de vacarm, cu Nijinski marcînd măsura, din culise, cu izbituri de picior, Diaghilev, din loje, implorînd liniște, și, în final, cu fuga... nemuzicală dar salutară a lui Strawinski, pentru a scăpa de furia spectatorilor).

În artă (ca și în atîtea alte manifestări ale spiritului și sensibilității), se întîmplă de multe ori un fenomen în aparență curios, neașteptat, și care este în realitate perfect logic și explicabil, reprezentînd o urmare firească a unui punct oarecare de plecare. Consecințele — odată etapele consumate — ne par, în cel mai bun caz, disproporționate. Dar uităm că lărgit, punctul poate căpta circonferința universului.

Același fenomen s-a întîmplat, într-un fel, și cu dansul (care a suportat consecințele). Iar punctul de plecare, l-a constituit pictura cubistă.

Era inevitabil, cred, ca baletul să însemne o preocupare și un admirabil cîmp experimental pentru cubiști. Să-l ascultăm pe Picasso însuși definind cubismul:... « o artă ocupîndu-se înainte de orice de forme și, odată o formă realizată, ea este acolo pentru a-și trăi propria-i viață ». Problema primordială, pentru cubism, nefiind culoarea, ci formele, volumele, cu viața lor intensă și independentă, cu ciocnirile și alăturările lor, chemîndu-se sau respingîndu-se în ritmuri calme sau trepidante, era firesc ca pictorii cubiști să fie deosebit de interesați de balet, cu jocul său inepuizabil de forme precise, în continuă mișcare și tensiune.

În 1917, sfătuit de Cocteau, Diaghilev a făcut apel la Picasso.

Marea aventură a baletului modern putea începe. Și a început cu « Parade » (1917), balet creat de Massine, după un argument de Cocteau. Muzica, Erik Satie; cortina, decorul și costumele, Pablo Picasso. Un mănunchi de creatori îndrăzneți, numărînd trei dintre cei mai discutați artiști ai Școlii din Paris. Baletul reda, pe un ton de parodie, poate tristă, o « paradă » a unor bieți saltimbanci. Culoarea, folosită pînă atunci de majoritatea decoratorilor ruși ca un element prim al decorului, devine austeră. Tentele dominante, gri, alb și negru. Unele personaje, imaginate de Picasso, erau imense piese montate din materiale diferite, măsurînd aproape trei metri, construite în maniera sculpturii cubiste. Ele semănau mai degrabă cu niște bucăți de decor în mișcare, înzestrate cu o viață ciudată, intensă, în timp ce dansatorii apăreau asemeni unor mecanisme, unor fantoșe. Răsturnarea vechilor valori era evidentă și, pentru mulți amatori de balet, brutală. O încercare insolentă, a socotit publicul iritat, de a reda accesibile, prin intermediul scenei, punctele programatice ale cubismului.

În baletul « Mercur », creat în 1924, în cadrul celebrelor « Soirées de Paris » ale contelui Étienne de Beaumont (un mecena pasionat de artă avangardistă și în special de balet), Picasso împinge pînă la ultimele consecințe încercările scenice din « Parade ». De fapt, dansul deținea aici un rol aproape inexistent. Spectacolul cuprindea o succesiune de tablouri, cu construcții mobile care ocupau scena, mișcîndu-se într-o vădită și de loc echitabilă concurență cu dansatorii. Despersonalizarea dansatorilor, nevoiți a se eclipsa în spatele formelor de carton și fire metalice, era aproape totală. În tabloul intitulat « Noaptea » de pildă, pe fundalul unui cer întunecat, cu stele mobile, din interiorul unui asamblaj metalic, se detașa, printr-o mișcare înainte, o construcție ce lua forma aproximativă a unei femei. Un spectacol-scandal, judecat aspru de amatorii de balet, entuziasmîndu-l însă pe Diaghilev, care n-a ezitat să-l reia, trei ani mai tîrziu, la Teatrul « Sarah-Bernhardt ».

Vorbind despre « Baletele Suedeze » (companie de balet creată în 1920 de Rolf de Maré, mare industriaș și mecena suedez), F. Divoire scria: « Baletele Suedeze », mai mult decît dans, sînt inteligență și pictură... Nici dansul, nici muzica, nici decorul nu sînt sacrificate, dar rămîn subordonate unui ansamblu, în definitiv pictural ». Iar Jean Borlin, coregraf, prim solist și animator al trupei nu ezita să facă următoarea profesiune de credință: « Oricare tablou care mă impresionează, se transformă pe nesimțite în dans. Mă simt îndatorat vechilor maeștri ca și modernilor... Invidiez pictorii; operele lor sînt nemuritoare »... Era firesc ca Borlin, animator al trupei, să apeleze, urmînd exemplul lui Diaghilev, la concursul unor mari pictori moderni. Bonnard, Chirico, Picabia și mai ales Fernand Léger au contribuit în mare măsură la faima acestei companii. Cu F. Léger, cubismul pătrunde pe scena de dans într-o formă deosebit de spectaculoasă. Personalitate distinctă în mișcarea cubistă, folosind cu o rară forță dinamică culori pure, Léger era convins, poate, mai mult decît alți pictori cubiști, de adevărul reflecției lui Cézanne asupra necesității de a trata natura prin « cilindru, sferă și con ». Fascinația sa pentru universul mecanic al civilizației moderne (criticul coregrafic A. Levinson îl numise « Marele-Preot al divinei Mașini »), apare transpusă și în viziune coregrafică. Baletul « Skating Rink » (reprezentat de « Baletele Suedeze » la Paris, în 1922 — muzica Honegger; coregrafia, Borlin; decoruri și costume, F. Léger) poartă amprenta puternicei sale personalități. Pe un fundal decupat în segmente de cercuri și paralelograme, în tonuri cromatice tranșante, se derulează ritmul monoton și implacabil al mulțimilor unui oraș modern. Peste oameni, simple decoruri alunecînd uniform pe patine cu rotile, simți că este stăpînă mașina — pulsația ei scandează pașii alunecați ai mulțimii mohorîte.

Dacă în « Skating Rink », Fernand Léger transformă dansatorul în decor, în « Creația Lumii » decorul este trasformat în dansator. (« La Création du Monde », Paris, 1923; argument, Blaise Cendrars; muzica, Darius Milhaud; coregrafia, Jean Borlin; decoruri și costume, F. Léger.) Baletul « Creația Lumii » este considerat ca o dată importantă nu numai în istoria companiei suedeze, dar și în estetica teatrului contemporan, în general. Interesul pentru arta neagră, manifestat de cubiști, cuprinsese cercurile artistice de avangardă și apoi, din ce în ce mai mult, și publicul. « Creația Lumii », « cosmogonie neagră », gîndită de poetul Blaise Cendrars, aducea dintr-o dată pe scenă, într-un mod concret și la înalt nivel artistic, sinteza unor arte — muzică, dans, plastică — încărcate de vitalitate și energie frenetică. Pe fundalul muzical, cu sonorități stridente, F. Léger a imaginat un imens ecran bicrom, ornamentat cu figuri de oameni și animale, negru pe alb, figuri reduse la o expresie simplă și geometrică: discuri, paralelograme, frînturi de cerc. Sub norii plumburii, opaci, un univers haotic, populat de stranii idoli giganți, mase informe, cu contururi greoaie, maimuțe cu brațe imense, crocodili și insecte monstruoase, păsări uriașe, o lume elementară, animată de o viață explozivă, sălbatecă. Din acest haos apare, fragil, cuplul etern — bărbatul și femeia; în jurul lor, pămîntul se ordonează în forme armonioase inundate de o lumină clară, primăvăratecă.

Picasso și F. Léger au fost preocupați intens de rezolvarea unei probleme esențiale a esteticii teatrale, și anume, necesitatea stabilirii unei legături între decor și interpreți. Problema nu este de loc ușoară, mai ales în ceea ce privește spectacolul de balet, atît pentru faptul că decorul este un element stabil, în timp ce actorii sînt elemente mobile, cît și pentru faptul că în timp ce decorul ocupă volumul scenic pe toate cele trei dimensiuni — lărgime, adîncime și înălțime — interpreții sînt nevoiți să se restrîngă la nivelul platoului. Iată de ce, Léger și Picasso, suprimînd ideea de « trompe-l'œil », proprie picturii de șevalet, au transformat fie dansatorul într-un element de decor, fie, dimpotrivă, decorul în actor. Ambele formule, extrem de interesante din punct de vedere scenic, nu puteau însă mulțumi nici pe dansatori, nici pe amatorii de balet ca artă autonomă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Contribuţiile pictorilor cubişti, deosebit de fertile în sugestii pentru spectacolul modern, în general, au însemnat însă un mare risc pentru dans. Copleşit de elementul plastic, balerinul cedase locul unui figurant într-un spectacol, nu de factură coregrafică, ci picturală.

Cu Marc Chagall, Chirico şi Salvador Dali, pătrunde pe scena de balet universul fantastic al suprarealiştilor. A evoca suprarealismul — după cum spunea Marcel Raymond — nu înseamnă a te limita numai la manifestările sale de pictură şi sculptură. El a fost, poate, înainte de orice, o mişcare poetică, o fază a romantismului, cu eterna ei raţiune de a fi, « sensibilitatea metafizică » absolută. Fantezia suprarealiştilor nu putea ocoli baletul cu universul său populat de fiinţe aevea şi parcă nu aevea, plutind, dezinvolt, între real şi vis, înconjurate de lumină şi taină. Cortinele lui Chagall, imense pînze iradiante, par o invitaţie ciudată şi firească în acelaşi timp la lumea miraculosului mişcării, în timp ce decorurile lui Chirico adîncesc perspectiva scenică, încărcînd-o cu mister şi nostalgia infinitului. În « Le Bal », de pildă (prezentat de « Baletele Ruse » ale lui Diaghilev, la Monte-Carlo, în 1929 —argument, Boris Kochno; muzica Rieti; coregrafia, Balanchine; decoruri şi costume Chirico), socotit de unii critici drept o operă interesantă, de atmosferă, de către alţii drept o încercare disperată de originalitate, coregrafia este vizibil gîndită pentru a sublinia viziunea plastică a artistului. Sala de bal, construită din fragmente arhitecturale, ruini antice, boschete; în fundal, o poartă deschisă spre un ponton, galopul unui cal. Balerinii, aşezaţi de-a lungul pereţilor sălii de bal, pe banchete de marmură, ornaţi cu capitelii şi coafuri albe cu bucle de stuc, par, sub lumina rece, ireală, statui de ipsos.

Pentru Salvador Dali, cu gustul său pentru senzaţional şi exhibiţionism teatral, scena de balet devine pretextul unor alegorii suprarealiste, cu simboluri psihanalitice, pline de anxietate, solitudine şi disperare. Baletul « Tristan Fou » (creat la New York, în 1944, de trupa « Baletul Internaţional », muzica, Wagner; coregrafia, Massine; libret şi decoruri, S. Dali), dominat în întregime de optica picturală a lui Dali, este un tablou fantastic şi incoerent, în atmosfera căruia te introduce, de la început, cortina, pe care sînt surprinse « obiecte de oroare »: ochi smulşi, membre dislocate, braţe jupuite, pîntece larg deschise (amintind de « metaforele suprarealiste » din filmele lui Bunnuel şi Dali, « Le Chien andalou » şi « L'Age d'Or »). În acest decor bizar, personagii cu măşti şi capete postişe, caută, cu anxietate, « dragostea în moarte şi moartea în dragoste ».

Raportul pictură modernă — dans ar putea fi demonstrat, convingător, şi cu existenţa unor principii teoretice comune celor două arte, a unor puncte de plecare identice sau a unei evidente aceleiaşi « familii spirituale ». Pentru Klee, de exemplu, preocupat de natura dinamică a artei, « creaţia formală izvorăşte din mişcare, ea însăşi este mişcare fixată »; patosul expresionismului pictural, cu primatul său acordat sensibilităţii — o sensibilitate încărcată de nelinişti —este asemănător patosului ce animă expresionismul coregrafic; printre membrii asociaţiei « Neue Künstlervereinigung Munchen», impulsionată de Kandinsky (Munchen, 1909), se numărau nu numai pictorii Alfred Kubin, Gabrielle Münter, Kanoldt şi Adolf Erbslöh, ci şi dansatorul Alexandre Sakharoff; pînzele abstract-impresioniste ale lui Kandinsky au fost deseori comparate cu balete ale formelor pure; sedus de ideea realizării unei sinteze a artelor, Kandinsky proiectase de altminteri, în 1944, decorurile unui balet, pe care voia să-l realizeze împreună cu muzicianul Hartmann.

Exemplele, ilustrînd relaţia pictură modernă — spectacol de balet, s-ar putea multiplica: Matisse, cu plasarea grupurilor dansatorilor, în « Le Chant du rossignol », nu pe planuri de perspectivă, ci dispuse, piramide umane, în înălţime; Braque, cu reinventarea, în « Les Facheux », a unor armonii noi şi atrăgătoare între costume şi decoruri; Rouault,

PAUL KLEE — Animale în pădure ▶

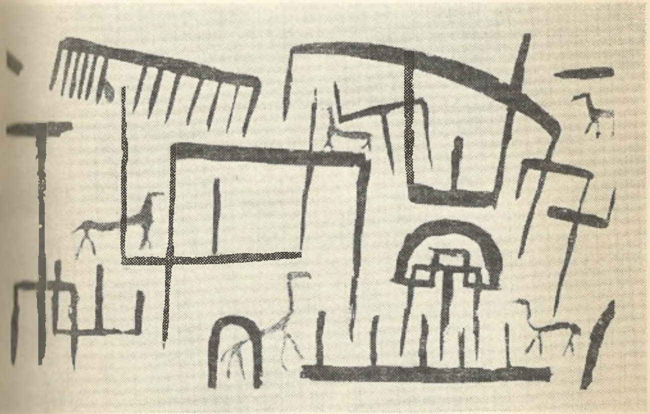
transformînd scena într-un imens vitraliu aprins de culoare, în « Le Fils prodigue »; Juan Miro, cu naivitatea încîntătoare a culorilor şi desenului în « Jeux d'enfants »; André Derain, autor nu numai de decoruri ci şi de librete, redînd, cu o ironie îngăduitoare spiritul unor teme vechi, în « Le Boutique fantasque », « La Concurrence », « Salade », « Que le diable l'emporte »; Yves Bonnat (preşedinte, din 1948, al « Prietenilor dansului ») cu arhitectura sa sobră, lineară, în « Jeux », « Septuor »; Juan Gris, realizînd un raport rafinat între cubism şi clasicismul cel mai pur — şi alţii. Mai aproape de zilele noastre, Christian Bérard şi Marie Laurencin; sau, şi mai aproape, Jean Hugo, Antoni Clavé şi alţii, colorează scenele de balet cu fantezia lor cromatică, cu forme şi volume vibrante, încărcate de poezie. Şi sînt, desigur, şi alte nume. Dar notele de faţă nu-şi propun să epuizeze problema raportului dintre pictura modernă şi dans, ci să reînvie doar, pentru o clipă, cîteva momente mai importante din agitata istorie a prieteniei celor două arte.

•

Tendinţa actuală a baletului modern este de a elimina din spectacol orice element care ar încărca scena, renunţînd de multe ori complet la decor. Reacţia este normală; dansul, suprasaturat de experimente picturale, simte nevoia redobîndirii unei autonomii, uneori, uitate.

Baletele lui Balanchine — poeme pure ale mişcării — se desfăşoară adesea doar pe un simplu fundal de pînză.

Nu de mult, Maurice Béjart, mărturisea: « Pentru mine, dansul înseamnă un dansator în maillot în faţa unui ecran negru. Ar trebui aproape să se lipsească şi de muzică. Atunci aceasta va însemna dans. »



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GIULIO CARLO ARGAN

Moartea artei nu e pedeapsa hărăzită unei societăţi care a ridicat tehnologia industrială la rangul unui model de viaţă morală şi care, astfel, a consumat pînă la capăt păcatul originar. Arta nu mai poate muri pentru că ea a şi murit.

E o realitate, de care nu ajunge să luăm doar act. Dilema morţii sau non-morţii artei era, pînă acum cîţiva ani, dilema clasic-romantic: pleca, într-adevăr, de la o propoziţie hegeliană dialectizată pînă la a fi răsturnată, transformînd în cădere prevestita înălţare la cerul gîndirii pure. Dacă, în mod romantic, arta e legată de timpul istoric şi timpul nostru o refuză, ea moare. Dacă, dimpotrivă, în mod clasic, e unul din caracterele eternităţii spiritului, nu poate să moară. Situaţia actuală confirmă şi infirmă, deopotrivă, atît teza clasică cît şi cea romantică, aşadar e dincolo de dialectica lor, dincolo de orizontul istoric. E ca şi cum ar fi dincolo de orizontul vieţii, în cuprinsul morţii. De altfel, dacă prin artă înţeleg o istorie, o succesiune de fapte legate între ele de o aceeaşi intenţionalitate, care la rîndul ei determină un principiu operativ constant şi în diferitele ei determinări istorice, e evident că astăzi succesiunea e întreruptă: ceea ce e prezentat ca artă nu e produsul acestei intenţionalităţi şi nici al acestui principiu operativ. Întreruperea nu a avut un caracter revoluţionar; nu a încheiat un ciclu istoric, pentru a deschide altul, ci a instaurat o stare de fapt ce se sustrage oricărei justificări istorice, prin analogie sau prin contradicţie. Dacă prin artă înţeleg, în schimb, o valoare absolută, a cărei determinare istorică e cu totul

Moartea artei

ocazională şi contingentă, aproape o mască, aidoma chipului omenesc luat de o divinitate olimpică pentru a coborî printre muritori, ceea ce e prezentat ca artă nu e artă, deoarece nu e dat ca valoare şi nu are nici o semnificaţie dincolo de propria sa aparenţă.

Ce anume ni se prezintă ca artă? Scheme de procedee operative vizualizate, care se manifestă doar pe sine şi produc doar imagini labile, schimbătoare, ale propriei cinetici: şi se numeşte cinetică, iar nu dinamică, pentru ca să fie exclus a priori momentul vital al forţei. Sau, imagini materializate dincolo de orizontul conştiinţei dilatate prin efectul golului, luate drept lucruri reale, situate într-o dimensiune în care totul se răstoarnă. Şi într-un caz şi în celălalt, separaţia totală de realitate denunţă o condiţie obiectivă a morţii.

Fenomenul nu descumpăneşte. Realizînd obiectiv moartea, o contestăm ca mit şi ca străveche şi mult exploatată mistificare. Dorinţa, speranţa, teama, angoasa morţii sînt sentimente ale celor vii; pentru cine e mort sau se dă drept mort, moartea nu constituie o problemă. Viaţa e distinctul, moartea e indistinctul. Moartea individuală distruge viaţa, nu existenţa. Nici măcar o escatologie materialistă şi atee n-ar nega o posibilă dăinuire a existenţei dincolo de moartea fizică: tot ce ştim e că moartea e trecerea de la distinct la indistinct. Nu în sens cosmic, se-nţelege: ceea ce, prin moarte, devine indistinct e ceea ce în viaţă era distinct. Experienţa noastră a lumii, nu lumea în sine, e cea care trece în domeniul confuziei: e firesc ca, într-o societate ca a noastră,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

moartea să fie actul final și total al alienării. Ceea ce azi e prezentat ca artă, nu e altceva decît lumea istorică în care am trăit și pe care, acum, morți fiind, n-o mai considerăm ca distinctă și istorică, ci ca însăși imaginea indistinctului.

Știind, acum, că arta actuală e artă a indistinctului sau a morții, totul apare limpede: confuzia limbajelor, înșelăciunea, reaua credință, inutilitatea, folosirea unor tehnici ridicol de complicate pentru a face lucruri foarte simple, aspectul ludic, lipsa de angajare ideologică, macroscopica fatuitate a imaginilor. Tot ceea ce în viața socială apărea ca eroare sau păcat social, în totala asocialitate a morții reapare sub veșmîntul inocenței. Și întrucît naturalitatea este a vieții, în moarte totul e artificial, fals, sofisticat: sexul, politica, moravurile. Moartea, pentru care arta actuală constituie mai mult decît o imagine, are toate aparențele vieții, dar cu un înțeles opus: ceea ce dă sens vieții este așteptarea morții, iar odată cu moartea se termină așteptarea.

Lucrurile prezentate ca artă nu sînt reprezentări ale morții; de altfel, moartea nici nu poate fi reprezentată. Sînt lucruri care țin locul altora, absente; dar fără o referire simbolică, așa cum nu e un simbol pălăria care, pe banca unui compartiment de tren, ocupă locul persoanei absente. Sînt lucruri ale spațiului real, în care trăiesc oamenii, orașul: sau, mai curînd, sînt lucruri prefăcute în imagini și apoi din nou materializate sau reificate în lucruri deosebite de primele, tot din cauza indistinctului ce domnește în spațiul răsturnat al morții. Societatea neocapitalistă, dintr-o stranie prejudecată, n-a îngăduit încă acestei arte să-și realizeze propriul proiect urbanistic răsturnat: necropola. Dar arta actuală, ca și cea egipțiană sau cea etruscă (și ele, arte ale morților) are o vocație funerară sau cimiterială: poate că vom vedea mîine, alături de uzine și de marile magazine ale orașului modern, cimitire *Op* și *Pop*. Tot din cauza indistinctului, care nu va opera deosebirea între metropolă și necropolă, lucrurile făcute ca artă se vor răspîndi în lume, amestecîndu-se cu lucrurile făcute de industrie, cu care în mod ciudat se aseamănă. Vor aduce în orașul industrializat prezența demitizată a morții, care încetează să mai fie angoasantă. Poate că are dreptate Rosenberg, atunci cînd vede în trecerea de la expresionismul abstract la situația actuală, sfîrșitul « obiectul anxios », care trăda tocmai angoasa și spaima de moarte, dar mai aparținea vieții. Și poate că nu e greșită impresia de carnaval macabru pe care o dau expozițiile de artă contemporană: unde atîtea opere trimit cu gîndul la enormele păpuși fără greutate, la acadelele în formă de oase care, în folclorul mexican, mărturisesc prezența reală (nu mitologică și nici demoniacă) a morților printre cei vii. Ca și paritatea substanțială a condiției lor. De fapt, aceste stranii obiecte de sărbătoare fac aluzie la consumarea realității fizice (păpușile vor fi arse și acadelele, mîncate) și astfel risipesc zgomotos tragicul morții, care e tragică numai pentru cei vii, adică atunci cînd e absentă și îndepărtată. Să nu uităm că arta *Pop*, în multiplele ei variante, e înainte de orice folclor american, artă populară urbană a unei comunități mai apropiate decît altele de sfîrșitul procesului de industrializare, de indistinctul masei. Deoarece individul nu mai e important, nici moartea izolată nu mai e: ca într-un furnicar sau într-un stup. Moartea nu mai e un lucru serios, e un lucru cu care ne jucăm: iată ce ne spune, prin manifestul său caracter ludic, arta actuală. Nu e deloc exclus ca, așa cum timp de mai multe secole arta a reprezentat latura estetică a vieții, să reprezinte azi latura estetică a morții. Totul e posibil, dincolo de orizont.

Roma, 1967

Un critic filosof

În acest volum* profesorul Giulio Carlo Argan a adunat o serie de eseuri și însemnări ale sale asupra picturii și sculpturii contemporane, publicate începînd din 1938 în periodice italiene de artă sau de cultură. Într-un scurt cuvînt introductiv, autorul atrage atenția asupra faptului că succesiva și mai matura experiență l-a condus desigur la rectificarea sau la mai marea limpezire a unor judecăți exprimate sau a unor poziții adoptate atunci. Tipărirea neschimbată a acestor texte nu urmărește decît a demonstra continuitatea efortului « de a nu asista agnostic și inert la ceea ce se întîmplă în cultura artistică a timpului meu și de a contribui, cu experiența mea de istoric al artei, cîtă va fi ea, la înțelegerea și explicarea problemelor și preocupărilor pe care le vedeam agitîndu-se, în ani de criză, în opera artiștilor». E în fond aceasta, profesiunea de credință a unei personalități, dominată de un înalt spirit de eticitate, animată de convingerea datoriei unei prezențe active în conștiința critică a vremii sale. Dar e în același timp o prea modestă introducere a unor studii esențiale

* Giulio Carlo Argan: *Studi e Note.*

13 — c. 5045

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nu numai pentru interpretarea unor aspecte fundamentale ale artei contemporane, dar şi pentru cunoaşterea unei gîndiri critice şi a unei metode de interpretare istorică de o complexitate ce se impune meditaţiei. Căci ne aflăm în faţa uneia din personalităţile marcante ale istoriei şi criticii de artă contemporane, personalitate ce aduce în Italia, după generaţia ce ar putea fi numită « crociană », a unor Marangoni, Venturi sau Longhi, o tendinţă de a lărgi cadrele comprehensiunii critice, printr-o metodă care, depăşind pura analiză vizuală, stilistică, să urmărească şi să sintetizeze implicaţiile ideologice, sociale, etice şi politice, adică toate contingenţele proprii actului artistic, în esenţa lui un act istoric. Creaţia artistică îşi are procesul ei interior de gîndire, determinat de spaţiu şi de timp, compus de reacţiile originale faţă de aceste determinări, reacţii a căror complexitate, al căror întreg ţesut vital de semnificaţii, de valori semantice, e obligat să-l parcurgă judecata critică. Specificitatea actului artistic, dreptul acestuia de a fi citit, după celebrul postulat al lui Fiedler, în limba în care e scris, nu e însă nici un moment ignorat; dar acest act artistic e un act uman, nu e existenţă pură, metafizică, ci co-existenţă, nu *sein* ci *dasein* (cum prof. Argan aminteşte de mai multe ori), e creaţia unei individualităţi ce nu se poate sustrage contingenţelor, şi deci criticul e dator să fie în acelaşi timp un analist de forme şi de idei şi un istoric. Cuceririle vizualităţii pure (Fiedler, Riegl, Wölfflin, Berenson etc.), sînt integrate cu cele ale teoriei artei ca istorie de idei (Dvorák, Schlosser, Panofsky), fără ignorarea aportului sociologic al gîndirii unor Ruskin şi Morris. Depăşind stadiul descriptiv, al aserţiunii şi distincţiilor, istoria artei devine o ştiinţă complexă, care-şi propune înţelegerea intimă şi explicarea fenomenului artistic. Această tendinţă poate fi sesizată de altfel şi în evoluţia criticii de artă italiene a generaţiei precedente. Şi Lionello Venturi, prin introducerea conceptului de « gust » şi a necesităţii istoriei criticii de artă ca fundament al judecăţii de valoare, ajungea la aceeaşi metodă (G. C. Argan i-a consacrat lui Venturi un interesant studiu în 1958) la fel cum Roberto Longhi, respectînd primatul limbajului formal, evocă necontenit toate implicaţiile sale capabile să evoce climatul spiritual al unei creaţii sau al unei epoci. Aportul generaţiei următoare a criticii de artă italiene (Brandi, Argan, Ragghianti etc.) constă într-o mai mare densitate filozofică, rezultînd dintr-o compenetraţie constantă şi organică cu gîndirea filozofică a vremii, lucru ce porneşte din convingerea, pe deplin îndreptăţită, că această gîndire filozofică realizează o etapă superioară în efortul gnoseologic al spiritului uman. Ceea ce înţelesese de altfel, la vremea sa, şi critica romantică, depăşind cartesianismul, scientismul lockian sau raţionalismul leibnizian şi recurgînd pentru o mai largă îmbrăţişare şi o mai subtilă aprofundare a actului creator, la criticismul kantian şi la dialectica hegeliană. E o metodă aptă să aducă lumini noi de înţelegere a artei din trecut ca şi a artei contemporane — şi studiile prof. Argan asupra arhitecturii romanice şi gotice în Italia (1937), asupra lui Borromini (1951) sau Bruneleschi (1955) sau asupra lui Botticelli (1957) au contribuit la o cunoaştere mai complexă a unor epoci sau personalităţi artistice, ce intrau astfel, prin intima descifrare a dialecticii lor creatoare, prin descoperirea unor semnificaţii ignorate dar esenţiale, în problematica actuală de idei. Se înţelege de la sine, dată fiind unitatea structurală a fenomenelor spirituale ale unei epoci, cît e de necesară înţelegerii şi explicării fenomenului artistic contemporan, atît de proteic şi contradictoriu, atît de saturat de « idei », prezenţa conştiinţei filozofice contemporane. Prof. G. C. Argan e, de aceea, un profund cunoscător al filozofiei şi face des apel la sugestiile fecunde de interpretare pe care aceasta i le poate oferi, în paginile sale întîlnind adesea numele unor gînditori contemporani ca Bergson, Hartman, Heidegger, Jung, Sartre, Blaga sau Carlo Diano. Desigur toate aceste sugestii sînt folosite ca instrumente excelente de comprehensiune, niciodată ca scheme exterioare, cum se întîmplă deseori, de pildă, în critica literară sau de artă americană. În interpretarea operei de

artă, prof. Argan are în vedere, permanent, calitatea istorică a acesteia, de dat al conştiinţei, de act de înţelegere a realului. Plenitudinea adevărată a existenţei operei e condiţionată de spaţiu şi de timp, de *hic et nunc*, şi nici o creaţie artistică nu e judecată independent de aceste coordonate. Epocile de înflorire şi de criză sînt determinate de armonia sau dezacordul între sfera creativităţii, care e cea a artei, şi sfera productivităţii, care e cea socială. Iar artistul trebuie să fie considerat ca o fiinţă socială prin excelenţă, ca o existenţă capabilă să reacţioneze în felul propriu, care e creaţia originală, la problemele vitale ale vremii şi mediului, fiind în acelaşi timp actor şi martor al conştiinţei contemporane, în ceea ce are ea esenţial, social şi istoric. Căci conţinutul istoric al unei opere nu este, după prof. Argan, decît conţinutul ei social. Aceasta e *eticitatea* creatorului, ceea ce conferă grandoare unei personalităţi, ceea ce o face reprezentativă. E cazul unor Giotto sau Masaccio, Piero della Francesca, Raffael sau Michelangelo — sau, în vremea noastră, al unor Picasso, Klee sau Moore. Îndeosebi al lui Picasso, « cel mai mare creator, dar şi cel mai mare distrugător al vremii noastre », cum îl numeşte prof. Argan, care-i consacră în acest volum două studii esenţiale, cuprinzînd o analiză magistrală a evoluţiei proteice a creaţiei acestuia, înţeleasă, cum ar spune Gasset, « desde dentro » (pe dinăuntru): o interioritate care oferă însă, ca la prea puţini creatori în istoria artei, un compendiu spiritual, o parabolă completă, de intens vizionarism, a conştiinţei istorice, atît de turburate, a vremii noastre.

Definiţia cea mai potrivită ce se poate aplica lui Picasso, cu toate atitudinile contradictorii adoptate în cincizeci de ani de creaţie, e, după C. G. Argan, cea de *realist*, cu condiţia de a se renunţa la antica şi simplista definiţie a realismului ca reprezentare a realităţii obiective, oferite de experienţa empirică şi de a recunoaşte în realism o anume atitudine de angajare şi de participare a conştiinţei la problematicitatea realului. « Realist » e cel care asumă o poziţie de luptă şi de intervenţie activă în realitatea unei situaţii istorice; « realist e refuzul oricărei metafizici, fie a conţinutului, fie a formei, refuzul oricărei posibile distincţii sau categorism de conţinut şi formă ». Realismul e deci proiectare în afară, e permanenta existenţă « în lume », chiar dacă această lume e un haos de direcţii disparate. Şi aceasta ar putea fi una din explicaţiile extremei instabilităţi, a frecventei schimbări, a tendinţelor stilistice ale lui Picasso: dorinţa sa de a menţine legătura cu istoria agitată a propriului său timp. Autorul analizează întreaga problematică a artei lui Picasso, pornind de la fundamentul ei, desenul, a cărui virtute originală o descoperă în capacitatea « de a surprinde şi configura actul uman înainte de a se înfăptui, în stadiul său de gestaţie obscură ». De aici imersiunea artei sale în stratul de simboluri care determină condiţia umană a societăţii vremii, simboluri pe care le revelă cu toată lipsa lor de pondere morală, ca pe nişte simple, brutale explozii de violenţă. Acesta e sensul demoniacului în opera lui Picasso, a acelui demoniac de pură esenţă laică ce inspiră *Guernica*; desenul lui Picasso conferă însă simbolului o configuraţie în acelaşi timp istorică şi naturalistă, îl transformă în mit, care devine cu ironie acea « facies » binevoitoare a simbolului, purtînd pecetea unei foarte lungi vieţi istorice, a unei antice experienţe. În *Guernica* e prezentă vacuitatea simbolului; în *Masacru în Coreea* apare mitul şi cu el ironia, la fel ca în *Războiul* şi în *Pacea*. Aspectul moral al artei lui Picasso se manifestă în această religie laică a mitului, care răscumpără demonismul laic al simbolului. Iar lecţia realismului său e cea a necesităţii mobilului moral, realismul definindu-se deci prin prezenţa sau prin absenţa artistului, în raport de angajarea sau evaziunea sa. *(Picasso: Il simbolo e il mito)*. Celălalt eseu *(Il moralismo di Picasso)* analizează etapele creaţiei artistului, după ce defineşte dialectica complexă a procesului artistic, cu toate implicaţiile şi reacţiile sale de ordin social şi istoric-formal. În opera sa Picasso urmăreşte un adevărat proces antinaturalist (înţelegînd prin naturalism reproducerea lumii naturale, obiec-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

tive), reparcurgînd istoria figurativismului occidental și căutînd să descifreze în fiecare etapă o secretă și inconștientă contradicție (un anti-Ingres în Ingres, un anti-Courbet în Courbet etc.). Naturalismul fiind conformitate cu « legile naturale » — anti-naturalismul lui Picasso devine un fel de barochism care scandalizează, pictorul însuși căutînd scandalul ca pe o acțiune violentă asupra intereselor morale ale privitorului. Pictura lui Picasso are un caracter activistic, interesul moral se manifestă cu discontinuitate, suscitat de o circumstanță actuală, sub presiunea unor evenimente precise. Aceste fluxuri ale moralismului slujesc autorului la definirea semnificației fiecărei etape a creației lui Picasso; începuturile anti-impresioniste, perioada albastră, de neiertătoare polemică anti-burgheză, fazele de la cubism pînă în 1925 și pînă la primii pași spre suprarealism, dominate de confutarea valorii aspectelor naturale, de definirea inconsistenței și instabilității lor. Urmează apoi perioada « clasicistă », de un clasicism moral, nu estetic, asemeni celui de esență franceză, de la Poussin la David și Ingres: cu acele imagini clasice hiperbolice, umflate, elefantice, incapabile de acțiune, imagini de impotență ca cele inspirate lui Brueghel de eroii lui Michelangelo, acest clasicism al lui Picasso e în fond o demascare a anacronismului « clasicității ». Dacă societatea burgheză era atacată în perioada albastră pentru egoismul ei feroce, ea e acum atacată cu sarcasm pentru monstruoasa și amenințătoarea ei impotență, pentru absurda ei pretenție de a se identifica cu supremele valori umane. Suprarealismul lui Picasso, al epocii următoare, de tip eidetic și nu oniric ca cel al majorității suprarealiștilor, are și el rădăcină istorică și reflectează un interes moral. E replica violentă dată solicitării simbolului, lumii care aspiră la violența morală și politică, răspunzîndu-i-se prin violența estetică ce conferă unor mituri și simboluri din adîncimea timpului o înspăimîntătoare contemporaneitate. E demoniacul lui Picasso, laic, social și politic. Politic în deosebi, avînd punctul culminant în *Guernica* (admirabil analizată), moment de la care Picasso imprimă operei sale o precisă direcție ideologică. Urmează o perioadă în care în tensiunea dintre simbolism și realism prevalează acesta din urmă, într-un elan vital ce asumă forță morală, căci e opoziție împotriva impulsurilor destructive. Realismul moral, căruia îi corespunde acum un realism formal (care nu e însă un compromis cu naturalismul) duce la întemeierea unei noi tradiții figurative realiste și extranaturaliste. Aceasta e perioada marilor compoziții *Masacru în Coreea*, *Războiul*, *Pacea*. (Pertinente considerații despre noua relație dintre conținut și formă, despre noua înțelegere a artei, care înseamnă a revela în lucrurile acestei lumi impulsul propriu existenței lor, impuls de pace și fericire). Încheierea studiului se cuvine citată, pentru tonul ei de profundă rezonanță umană: « Dacă înspăimîntătoarea succesiune de crize de violență n-a distrus viața noastră și nici speranța noastră, aceasta înseamnă că forțele creatoare, cele zămislite de structură, sînt mai puternice decît forțele distrugătoare, generate de suprastructura societății: și deci în deplina libertate a creației se realizează și exprimă datoria noastră morală. Într-o vreme de criză, în care toate valorile se clatină și se prăbușesc, numai Picasso a avut curajul moral de a pronunța o invitație la optimism: nu la un optimism buimac, ci la responsabilitatea și la datoria unui optimism conștient ». Am insistat mai mult asupra acestor două eseuri despre Picasso, artist în a cărui creație se interferează semnificativ direcțiile majore ale artei contemporane, spre a oferi o aproximație a metodei critice a profesorului Argan, a modului său de a reconstitui personalitatea unui artist prin analiza acelor fundamente ale creației sale ce conduc la nucleul moral al unei existențe istorice. Aceeași metodă, cu aceleași convingătoare, aderente formulări și definiții, e prezentă în studiile asupra unor curente din arta occidentală (studii despre *De Stiyl*, *Arta abstractă*, *Cubism*, note despre *Expresionism*, *Bauhaus*, *Art Nouveau*) sau asupra unor personalități reprezentative ale artei contemporane (studii despre Mondrian, Klee, note despre Henry Moore, Matisse, Beckmann, Carrà, Arturo

Martini, Viani etc.). În *De Stiyl* autorul pune în evidență, după o analiză a tuturor tendințelor și realizărilor mișcării, faptul că o insuficientă conștiință a problemelor sociale se repercutează, ca lipsă de conștiință istorică, asupra teoriei și practicii artei figurative. Lecția formală a acestui curent devine eficace cînd întîlnește grupuri sau tendințe cu o mai dureroasă experiență a problemelor, cum va fi cazul grupării Bauhaus, ce va depune o altă voință de luptă pentru transformarea atît a artei cît și a structurilor sociale (nota excelentă despre pictorii Bauhaus trebuie integrată de vastul studiu în volum al autorului asupra lui *H. Gropius și Bauhaus*). Studiul despre Klee oferă o imagine fidelă a picturii acestuia, analizată în intimitatea originilor ei, în acele personanțe (cu un termen pe care autorul îl ia din Blaga) ale inconștientului asupra conștientului. Henry Moore e situat în tradiția artei moderne engleze, dar e definit în raport cu participarea la criza conștiinței europene. Nota respectivă, ca și paginile despre Moore din studiul consacrat artei abstracte (se arată aici semnificația *materiei plastice* la Moore, a spațialității sale « participante », formele lui conducînd la sentimente difuze și colective, cu un înalt simț al *socialității* artei, care formează, după autor, problema necruțătoare a culturii figurative europene a ultimelor decenii) trebuie completate cu volumul pe care prof. Argan l-a consacrat în 1948 marelui sculptor englez. De remarcat și admirabilele portrete ale unor Dali și Grosz, cu o riguroasă definire a decăderii lor morale și artistice. Un lung studiu tratează despre locul picturii italiene în pictura și cultura europeană, clarificînd o serie de probleme teoretice și istorice (ca acel fenomen de europeizare ce caracterizează arta contemporană, complicat de încercarea încorporării vechei tradiții figurative italiene) și definește contribuțiile originale ale principalilor artiști italieni, ca De Chirico, Carra, Morandi, De Pisis, Rosai, Scipione, Mafai la noua tradiție picturală europeană. Un alt studiu (*Difficoltà della scultura*) e de o importanță de netăgăduit ca introducere la studiul sculpturii moderne. El prezintă etapele de criză ale sculpturii la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, analizează problemele teoretice a căror soluționare a dus la realizarea unei noi viziuni, precum și fazele esențiale ale renașterii sculpturii (de semnalat, pentru o problemă teoretică de acut interes în sculptură — cea a tridimensionalității, a relației spațiu-obiect — o discuție în jurul unei substanțiale observații a lui Fry în legătură cu sculptura neagră). Eseul care deschide volumul tratează despre unul din aspectele esențiale ale literaturii lui Proust, interesul constant și acut al acestuia pentru pictură, originile, limitele, dar și tendințele vizionare ale gustului său, fiind urmărite în modul realizării unui personaj semnificativ, asemeni lui Bergotte și Vinteuil, pictorul Elstir (*Elstir o della pittura*): contribuție de o bogăție sugestivă de idei și de o pătrundere analitică superioare paginilor respective din volumul cunoscut al lui Czernowitz, *Proust and Painting*.

Cartea prof. Giulio Carlo Argan constituie o substanțială contribuție la studiul artei contemporane, domeniu căruia autorul i-a consacrat, cu pasiunea înaltă a unei datorii morale, lucrări fundamentale (de amintit și contribuția sa esențială la studiul uneia din cele mai dezbătute aspecte ale artei zilelor noastre: estetica industrială *industria design* pe care o definește ca factor de integrare socială). Experiența judecății sale critice, continuu purtată asupra fenomenelor multiple ale artei contemporane, cunoașterea intimă a originilor și rezultatelor acesteia, participarea efectivă la problematica crizei artei de după cel de-al doilea război mondial, dau paginilor sale putere de convingere în împărtășirea credinței în semnele regăsirii demnității umane, în susținerea încrederii în acel efort « conștient și generos, îndreptat spre a regăsi într-o suferință comună, fie chiar și într-o comună exasperare, contactul pierdut cu oamenii și făgăduința unei lumi mai bune ». Și acesta e înaltul sens etic, uman, al gîndirii estetice a profesorului G. C. Argan.

TH. ENESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Urbanistică și artă contemporană

Într-o lucrare de sinteză, care îmbină prezentarea unui moment reprezentativ din istoria modernă a arhitecturii cu analiza principiilor estetice ale artei construcției în raport cu celelalte domenii artistice (teatrul, plastica, muzica), Giulio Claudio Argan*, eminent critic și istoric al artei, înfățișează figura proeminentă a unuia din protagoniștii arhitecturii europene și activitatea școlii întemeiată de el după primul război mondial, celebra « Bauhaus », în care și-a valorificat ideile W. Gropius. Opera acestui « mare european » ca și concepția aplicată cu rigoare, reflectă criza societății și a culturii moderne și reprezintă o temerară încercare de reformă în scopul stabilirii unei legături organice între « creația » artistică și lumea producției materiale, social-economică. Propunerea inclusă în programul său de învățămînt, ca și întreaga acțiune inițiată pe planul arhitectural, implică efortul de a face din artă un factor determinant al progresului și colaborării între popoare. O asemenea înaltă și generoasă inițiativă nu putea rămîne fără ecou, nu numai prin efectul pozitiv în lumea culturii înaintate, cît și prin acel restrictiv impus de regimul nazist ; e ceea ce a impus suprimarea « Bauhaus- » ului de către Hitler și expatrierea lui Gropius împreună cu grupul său de colaboratori. Dar renumele « școlii » s-a păstrat și în zilele noastre, activitatea ei reprezintă, retrospectiv, un pasionant și permanent apel în lumea artei occidentale, pentru o reconstrucție, care — eliminînd contradicțiile sociale — să pună premizele unei existențe armonioase și productive.

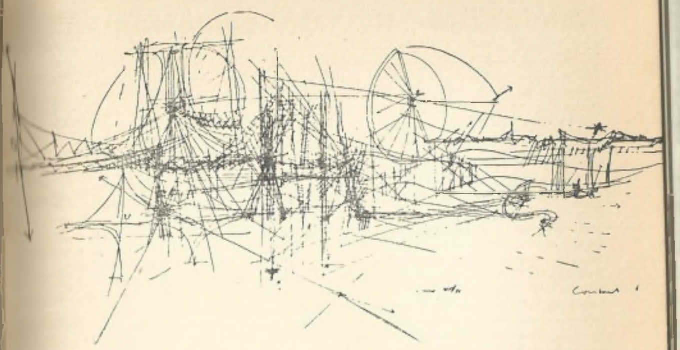
Asupra operei remarcabilului arhitect și teoretician, Argan a făcut un larg, competent și complet examen, însoțit de o valoroasă documentare critică, în raport nu numai cu evoluția formală a arhitecturii noi, ci extinsă la cadrul general al culturii contemporane. Și trebuie remarcat încă de la început, că densitatea ideilor, varietatea problemelor tratate, ampla ilustrare concretă ca și discuția stilurilor, influențelor precursoare și consecințelor fructuoase ale concepției arhitecturale a lui Gropius, nu ridică dificultăți în calea expunerii de o rară precizie și claritate — autorul îmbinînd spiritul inventiv în dezbaterea teoretică cu un real talent literar.

Este incontestabil că în afirmarea gîndirii estetice aplicate la construcția arhitecturală, în ceea ce numește Argan « pedagogia formală » a școlii de la « Bauhaus » se întîlnesc în concepția lui Gropius ecourile mai vechi ale problemelor reprezentării plastice, de la Manet și Toulouse-Lautrec la Picasso, incluzînd revoluția cubistă în domeniul scenografiei și costumației, futurismul atehnic, ilogic și ireal, inovațiile impuse de dezvoltarea cinematografiei care acordă caracter funcțional spațiului reprezentării. Și meritul istoricului artei este de a încadra profilul experiențelor de la « Bauhaus » în ansamblul problematicii teatrului, ținînd seamă de criza ce se contura în acest domeniu încă de la sfîrșitul secolului trecut. Precizarea legăturii dintre teatru și arta figurativă într-un concept ce depășește scenografia ; definiția teatrului ca « pictură vorbită » ; fixarea rolului ficțiunii cu alternanța : realizarea « verosimilului », care exprimă prelungirea adevărului în imaginație sau a « neverosimilului » ca « posibil gîndit în opoziție cu existența reală », constituie cadrul general al discuției ideilor artistice ale lui Gropius.

Arhitectura lui Gropius este explicată pe linia gîndirii inovatoare a contemporaneității epocii. Ideea unui teatru nou, « teatru total », care tinde a lărgi capacitatea de percepție, de a intensifica emotivitatea spectatorului, printr-o dezlănțuire violentă de emoții și senzații, impunea o anumită structură arhitecturală a teatrului. Tendința de a transforma pe spectator în actor, datorită puternicii emotivități care devine

* Giulio Carlo Argan: *Walter Gropius e Bauhaus*, Giulio Einaudi editore, Torino.

CONSTANT: Desen pentru « New Babylon » ▶



factorul esențial al acțiunii, de a utiliza mijloace variate pentru copleșirea senzorială
a spectatorului și anihilarea mijloacelor mecanice ridica problema unei noi « funcțio-
nalități » a spațiului scenic. Schlemmer, unul dintre inovatorii tehnicii scenei, consi-
dera acest spațiu ca un produs al mișcării și ritmului actului scenic — personajele
devenind forme spațiale în mișcare, integrîndu-se în scenă și determinînd spațiul
în devenire al propriei mișcări ritmice. În acest sens, structura arhitecturală a teatrului
se transformă. Asistăm astfel la experiențele lui Weininger (teatrul « sferic »),
ale lui Fr. Molnar (teatrul în U), în fine la construcția oferită de Gropius pentru
« teatrul total » al lui Erwin Piscator. Experiențele teatrale converg către un nou
obiectiv care presupune o nouă ramură a arhitectonicii : modificarea tehnicii « expo-
ziției », în cadrul căreia obiectul nu mai e situat ca un simplu exponat în spațiu, ci
se mișcă, se multiplică, acționează, creînd perspective multiple de încîntare a specta-
torului, în cuprinsul unui « spațiu » care se construește odată cu viața însăși și care
îl satisface cu o rară claritate de forme și excitații emotive solicitate de el însuși.

În concepția lui Gropius, arhitectura e pilonul pe care se sprijină întreaga expe-
riență artistică la « Bauhaus ». Ea nu mai are aici o simplă finalitate practică, căci
momentul practic se identifică cu acel teoretic. Eliberarea arhitecturii de dominația
ornamentației pentru ea însăși, accentul pus pe funcțiile structurale, adoptarea solu-
țiilor concise, economice, exprimă acum însuși aspectul material al procesului de
gîndire, formal, de care depinde valoarea practică a « noii arhitecturi, în care frumu-
sețea e o consecință practică a formei. Noua viziune a spațiului, pe care o implică
arhitectura, corespunzătoare transformării necesității practice într-un ansamblu
de forme clare, deschide dimensiunea rațională a construcției arhitectonice, manifes-
tărilor raționale ale vieții însăși ». În acest sens, organismul arhitectonic implică
claritate, luminozitate, nuditate, în virtutea unei legi interne, fără artificii și iluzii,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lăsînd la o parte ceea ce nu corespunde funcțional sensului construcției. Lumea creată arhitectural nu mai e imobilă, silnică, ci dimpotrivă, exprimă forța vie și mișcătoare a societății. Și autorul remarcă că, în această realitate infinit mai extinsă a naturii sensibile, nu mai are însemnătate « sensul gravității », tipic pentru arhitectura antică. Apare acum o nouă statică a orizontalității, care contrabalansează forța gravității. Simetria părților, orientarea lor obligatorie pe axul central, nu mai are valoare. Noua idee a spațiului se exprimă într-un echilibru ritmic, asimetric. Noul spirit arhitectural are ca lozincă depășirea inerției și asocierea, compunerea elementelor pe bază de antiteză. Spațiul și timpul nu mai sînt categorii distincte ; spațiul e produsul conștiinței, dimensiune a vieții conștiente în evoluția ei. De aceea, arhitectura se bazează pe succesiunea ritmică a formelor, iar unitatea spațiului devine o formă tipică.

Teza fundamentală a pedagogiei artistice la « Bauhaus » era combinarea, realizarea unității formelor tipice în raport cu diversele tipuri de nuclee și funcții sociale. De aici, predominarea studiului asupra coordonării modului de funcționare a unei comunități organizate. Împotriva convingerii că industrializarea elementelor arhitectonice reprezintă sfîrșitul tuturor posibilităților de combinare artistică a formelor în arhitectură, concepția școlii lui Gropius afirmă că arta arhitecturală nu acționează într-un spațiu dinainte determinat, ci dimpotrivă, ea însăși își determină spațiul. Astfel, tipicitatea formelor de bază nu limitează posibilitățile vaste de combinații spațiale. Influențat de curentul « Stiyl », reprezentat de grupul constituit de Leide în 1927, Gropius a înțeles limitele formale ale concepției acestui grup și direcția « neoplasticistă » și, prin experiențele sale, a precizat raportul percepției dintre spațiu și formă pe linia structuralismului arhitectonic, formulat în a sa « gestalttheorie ».

Teoria structuralistă a lui Gropius — deși expresie a unei concepții bazată pe noțiunea de formă artistică — nu e lipsită de aderență directă și contingențe cu realitatea. Principiul formal « activ », ca superioară manifestare a constructivității spiritului, se dezvoltă în condițiile existenței, care îl determină și îi asigură realizarea. Această afirmare progresivă implică o oarecare notă dialectică, căci refuzînd orice poetică preconcepută, gîndirea de la « Bauhaus » construiește o teorie, a cărei caracteristică e legătura permanentă între idee și acțiune — orice formă fiind în același timp concepție și act concret. Principiul « nonfigurativ » care e la baza acestei pedagogii artistice și a numeroase curente artistice din Occident — exceptînd excesele ce degradează arta — presupune o formă încă neconturată, dar în curs de realizare. De aci, interesul școlii lui Gropius pentru orice mișcare sau curent, cu condiția de a avea un incontestabil caracter de actualitate în gîndirea artistică contemporană.

Nu e nici o îndoială că, limitat de spiritul culturii burgheze, Gropius nu a adus o contribuție la efectivul avînt revoluționar. Poziția sa este aceea a intelectualilor care își propuneau să rezolve pe cale rațională conflictele de clasă și, alături de ei, Gropius a asistat la prăbușirea acelei fragile baze a cooperării intelectuale între popoare, după primul război mondial, la degradarea acelor « eterne valori » de care era atașat. Toată viața a existat ceva care l-a făcut să distoneze cu corul « europeniștilor » : în deosebi, incapacitatea lui de iluzionare și refuzul rece de a fonda o nouă societate pe prestigiul « Marilor idealuri ». El a considerat criza societății drept criză a artei ; și de aceea a voit să stabilească funcția artei ca « experiență » artistică inalienabilă în iminentul proces de transformare a societății. Eroarea lui a constat în credința că orice transformare se reduce la evoluția istorică a clasei conducătoare, care-și asumă noi sarcini sociale pentru a satisface necesitățile colective. « Revoluția » sa culturală nu a deschis artei noi orizonturi cognoscibile, dar a marcat punctul limitativ (« nec ultra ») al oricăror tradiții figurative. Ea a epuizat tradiția artistică a lumii occidentale exprimată în antiteze aproape echivalente — și a deschis perspectiva unei « renașteri » a artei în societatea viitoare, aducînd noi elemente în gîndirea artistică a epocii.

Convins că orice înnoire a artei trebuie să se bazeze, mai presus de toate, pe o nouă concepție asupra valorii existenții și organizării omenirii, Gropius — asemenea lui Cézanne și Le Corbusier — a acordat o însemnătate excepțională « raționalității », considerînd-o ca o metodă care permite abordarea și rezolvarea problemelor, pe care existența le pune în permanență omenirii. Ca Th. Mann, el considera drept cauză profundă a crizei vechii burghezii germane, un fel de rău intelectual, o debilitantă incapacitate de concentrare artistică, oscilația între desperare în exaltare, alături de un vag și steril idealism.

Inaugurînd cursurile de la « Bauhaus », Gropius preciza caracterul social al concepției sale, fixînd raportul între muncă și libertate. Numai munca ce e manifestarea unei « esențe » interioare — arăta el — are un sens vital : atîta timp cît economia și mașina vor fi mijloacele de eliberare a energiei spiritului de sub apăsarea muncii mecanice, individul va rămîne sclavul societății și nu-și va găsi stabilitatea definitivă ; « soluția problemei nu depinde de îmbunătățirea condițiilor externe de viață, ci de atașamentul diferit al fiecăruia de propria lui operă ». În raport cu adevărul acestui atașament se îndeplinește — după părerea sa — și funcția socială a artistului ; dar întrucît opera e destinată societății, ea reflectă raportul dintre individ și corpul social. Claritatea acestui raport determină vitalitatea artistică și socială a operei de artă.

Ideea artei active, care să părăsească contemplația, meditația și să-și ia rolul de a acționa, e — la Gropius — o axiomă. Arta devine deci o condiție pentru construcție și prin aceasta dobîndește o incontestabilă funcție activă în procesul producției.

Ca mai toate concepțiile de sinteză artistică, și concepția lui Gropius, aplicată în practica învățămîntului de la « Bauhaus », poartă amprenta principalelor curente moderne ale artei : cubismul, futurismul, expresionismul, suprarealismul, suprematismul. Dar fiecare din ele a suferit o transformare impusă de integrarea în gîndirea specifică școlii. Întîlnim un cubism fără veleități gnoseologice, un futurism fără substrat naționalist, un suprematism lipsit de nihilism, un suprarealism fără complexe sexuale, fără a deveni un joc al paradoxului. Experiența acestor curente determină planul actualității în activitatea de la « Bauhaus », care se aplică ca proces de clarificare a funcției social-economice a artei.

Lucrare de concepție și nuanțată interpretare, dublată de o rară documentare critică, cartea lui Giulio Carlo Argan despre « W. Gropius și Bauhaus » e o operă remarcabilă prin înțelegerea fenomenului artistic în ampla dezbatere a problemelor ridicate de raportul artă-tehnică-umanism-societate. Ilustrată cu o reală grijă de concretizare a elementelor teoretice, scrisă cu o precizie științifică ce nu exclude simțul artistic al nuanțelor, ea constituie o lectură egal de apreciabilă pentru specialiști, ca și pentru cititorii ocazionali de studii de istoria artei.

MIRCEA MANCAȘ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CORRADO MALTESE

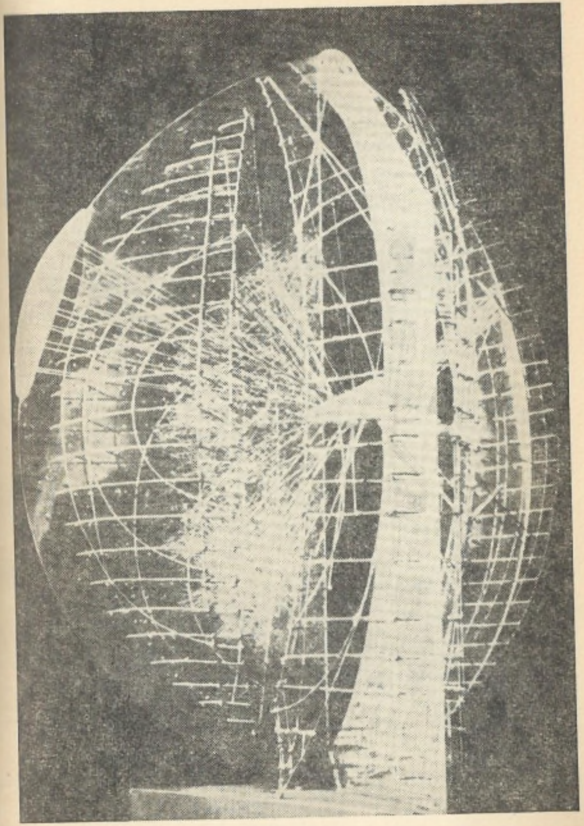
Jocul maşinilor şi maşinile de joc

Aş vrea să tratez pe scurt problema relaţiei care există între maşină şi artistul modern. Această problemă este de mare actualitate: pe de o parte nimic nu e mai « popular » decît maşina şi nimic nu e mai « modern » şi mai potrivit să simbolizeze societatea industrializată modernă decît maşina; pe de altă parte, maşina a intrat din plin şi de multe decenii, în iconografia artei moderne şi azi mai mult ca oricînd ea predomină în artă, în formă directă sau indirectă, pozitivă sau negativă. Acum cîţiva ani, Paolo Rossi a scris o carte frumoasă intitulată *Filozofii şi maşinile*; cred că mai devreme sau mai tîrziu ar trebui să se scrie una intitulată *Artiştii şi maşinile*. Dar pînă atunci să vedem cum se pune problema.

Ca să fim clari este necesar ca mai întîi să ne punem de acord asupra semnificaţiei exacte a termenilor pe care-i întrebuinţăm. Despre sensul termenului « popular » prin care în orice caz arătăm mulţimile de indivizi unite prin legături etnice precise, s-a scris şi s-a spus mult şi mă voi mărgini numai a atrage atenţia să nu se piardă din vedere caracterul dialectic al acestui concept: dacă, pe de o parte e implicit semnul *subaltern* care se imprimă, în anumite condiţiuni, pe unele manifestări dependente de alte proprietăţi ale claselor hegemone, pe de alta e tot atît de implicită, în condiţii schimbate, completa răsturnare a raporturilor. În această dialectică, maşina are locul său bine determinat.

O definiţie a maşinei în sens strict nu pare să ajute prea mult. Corectă ar fi: « un instrument care execută o lucrare ori de cîte ori i se aplică o forţă ». Dar dacă ne gîndim mai bine, această definiţie strictă lasă să se întrevadă unele aspecte preţioase. Într-adevăr, în definiţia aceasta intră multe lucruri (de la pîrghie la moara de apă, de la arcul paleolitic la mitraliera automată, etc.) Dar nu cuprinde multe altele (de la scaun la divan sau la bibliotecă — ca să dăm un exemplu). Asta înseamnă că maşina capătă imediat un caracter specific de mobilitate şi animaţie. E adevărat că o maşină oricît de puţin ar depăşi stadiul elementar, trebuie să aibă anumite părţi articulate între ele şi în mişcare, rotiţe, angrenaje care transformă şi transmit nu numai mişcarea, dar şi tipul de energie primită. Pe de altă parte: elementele care o alcătuiesc şi intră în mişcare nu dispar ca într-o reacţie chimică, ci păstrează structura lor formală, rezistă alterărilor şi dezintegrărilor, prin urmare maşina tinde să păstreze fizionomia ei originară şi să-şi dezvolte, într-un anumit sens « personalitatea ». Sau: într-un anumit stadiu de complexitate maşina pare că merge sau « merge » singură, lucrează automat, independent de intervenţia omului (să ne gîndim la moara de apă; la ceas, etc.) În sfîrşit se descoperă foarte curînd că maşina

CONSTANT: Spaţiu şi mişcare (metal şi plexiglas) — (Muzeul Municipal din Amsterdam) ▶



@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

are un ciclu vital, care merge de la rodaj la maximum de randament și de la uzură la dezintegrare.

Acestea spuse e ușor de explicat de ce încă de demult mașina a fost concepută în pictură ca o ființă vie, amică sau inamică, cu care se poate încheia o alianță vicleană sau împotriva căreia se pot face imprecații, cu care se poate concura și chiar lupta.

Natural la acest punct se poate și chiar trebuie să se dea o definiție extensivă și metaforică mașinei, se poate spune despre ea că este în substanță un instrument care cu o minimă întrebuințare de energie umană face oamenii cu mult mai puternici atît pe plan productiv cît și pe plan distructiv. În acest caz se pune întrebarea despre scopul existenței mașinii sau despre destinația ei socială: « în avantajul cui? cu ce scop? »

În ceea ce privește activitatea artistică aproape nu mai e nevoie să subliniem că cel mai mare succes a fost obținut de concepția mașinei ca ființă vie, ca automat sau « robot » sau chiar ca un posibil adversar. Natural nu mă refer la arta oficială, unde tematica mașinei a fost pînă ieri ignorată sau integrată într-un plan cu totul secundar, cît mai ales la nenumărații tehnologi-artiști, care — de la dragonul care scuipă foc la ceasurile cu cuc, de la teatrele mecanice la carilioane — s-au complăcut să îmbrace în fantezie utilitarismul nud al științei lor.

Totuși cînd inventatorii mașinilor n-au mai simțit nevoia să împrumute din natură aspectul nobil, cînd acești inventatori și-au dat seama că creațiile lor puteau fi « frumoase » pe cont propriu, mașinile deveniseră între timp adevărați și autentici monștri enormi, produse ale industriei și producătoare ele însele de noi industrii: nu admiteau altă formă decît aceea îngăduită de rigida economie a funcțiunii lor, nici alt mod de fabricare și întrebuințare afară de cel cu caracter intersubiectiv sau comunitar. S-a sfîrșit deci cu *jocul mașinei*, constituit de creația artizanală sau semiartizanală a atîtor dispozitive delicioase și uimitoare, sau s-a rărit din ce în ce mai mult pînă s-a refugiat în studiile matematicienilor (robotul care joacă șah, de ex.)

Dar din cutele întoarse ale acelui joc s-a născut o concepție opusă și o nouă industrie: *mașinile de joc*. Marile « Luna Park » sînt produsul cel mai spectaculos și organic al acestei industrii populare a plăcerii mașinismului cu ora sau cu bucata; — *flippers* sînt produsul cel mai delicat și insidios.

Ca și în trecut, dar de data aceasta calculată psihologic cu extremă precizie, mașina, cu nenumărate variante, îndeplinește funcția de tacit pseudo-antagonist, gata să se încarce cu toate temerile, anxietățile, dorințele refulate pe care publicul, pseudo-protagonist, va voi să le proiecteze în ea manevrînd-o sau înfruntînd-o. Ursul cu celulă fotoelectrică, ce urlă cînd e lovit cu o pușcă ce emite raze de lumină; micul cărucior care se încarcă cu bomboane și țigări, lupta navelor cosmice care se prăbușesc deodată, cînd sînt atinse de razele cosmonavei din apropiere, etc . . . etc . . . reprezintă o sumă de obstacole de trecut, temeri de învins, destine de înfruntat. În « joc » intră deci una din componentele de totdeauna, adică impulsul de a se măsura — în limite definite și de netrecut — cu forțe antagoniste; adică să se încerce un *risc* care în anumite limite este pur imaginar și simbolic, dar care are întreaga aparență a unui risc vital și total (nu e un moment crucial al existenței, ci îl *simulează*). Dar ar fi o omisiune gravă dacă nu ne-am da seama că în « joc » intră și dorința și plăcerea de a juca drama existenței, chiar pentru o singură clipă, la cel mai înalt nivel al mecanizării, adică *stăpînind* — chiar numai pentru o clipă și chiar iluzoriu — mecanisme complicate a căror importanță apare din ce în ce mai decisivă în lumea modernă, dar a căror stăpînire reală se întrevede de fapt ca foarte îndepărtată sau imposibil de atins.

Chiar din epoca revoluției industriale artiștii au reacționat în mod evident față de lumea mașinilor: Wright of Derby cu curiozitate descriptivă; Turner cu emfază

epică; veriștii și impresioniștii relevîndu-ne integrarea peisajului cu mediul; futuriștii exaltîndu-le pentru forța lor revoluționară.

Dar grava problematică a raportului a fost arătată pentru prima oară de « Dada » (și în special de Marcel Duchamp, Picabia și Max Ernst). Nu este vorba atît de faptul că pentru prima oară părți de mașini sau obiecte mecanice au fost prezentate ca imagini și deci transformate în obiecte-imagini, cît mai ales că pentru prima oară mașina era concepută ca o ființă misterioasă și absurdă, obsesivă, care în același timp putea fi foarte serios socotită inutilă și chiar extrem de periculoasă. Proiectele închipuite ale închipuitelor mașini ale lui Ernst sau Picabia îngrămădesc zadarnic rotițe, pîrghii, curele, balansiere în stilul proiectelor executive, dar « jocul mașinilor » prospectate de ei nu mai e cel al minunatelor și distractivelor mecanisme ale tehnologilor-artiști și nici măcar cel psihologic și calculat începînd cu Luna Park, ci un joc anxios și paradoxal, în care admirația a încetat și neputința față de mașină se amestecă cu batjocura, cu o tentație distructivă și poate în același timp cu sentimentul unei dorințe de stăpînire frustrate.

Ce s-a întîmplat cu această moștenire dadaistă?

Mai tîrziu artiști importanți au reacționat diferit față de mașină. Aspectul cinetic al mașinei este unul din cele mai vizibile și « populare » ca al întrebuințării anumitor metale sau lacuri. Calder și-a făcut un *leit-motiv* cînd a creat din abundență sculpturi cinetice și monumente-mașină: optimist a văzut în lumea mașinilor numai un mod de amînare, încercînd să redea respirația lumii decrepite a sculpturii tradiționale. Bruno Munari a arătat o altă neliniște: a întrevăzut în mașină primejdia depersonalizării și anonimatului.

Nu l-a frapat în mod deosebit sau exclusiv numai aspectul cinetic, nici întrebuințarea de materiale noi, nici repetarea nedefinită a mișcării legată de repetarea nedefinită a operațiilor și deci de producția în serie: îl frapează primejdia care amenință exigențele personale, nerepetabile ale individului, fantezia sa creatoare, la care după cît se pare mașina nu mai face apel. De aceea Munari a avut mult de lucru în creațiile sale care merg de la artizanal la industrial, încercînd să învingă anonimatul producției de masă printr-o creație spumoasă de prototipuri întotdeauna noi; învățînd pe alții, în fiecare zi, cum se poate scoate din mărunțișuri banale, industrializate și mecanice, la îndemîna oricui, motive și idei, cufundîndu-i mai mult sau mai puțin adînc într-o lume intimă, fantastică și personală (să ne gîndim de exemplu la « sculpturi de voiaj » la tablouri pentru proiecție, etc.)

Totuși dacă Munari vede lumea mașinei ca o bogată multiplicitate de relații, și el — măcar o dată — a vrut să facă din ea un mit. În al său *Manifest al Mașinismului* din '52 scria: « Azi lumea aparține mașinilor . . . mașinile se înmulțesc mai repede ca oamenii, aproape la fel ca insectele cele mai prolifice . . . deja ne constrîng să . . . pierdem mult timp pentru a ne ocupa de ele . . . În cîțiva ani vom fi micii lor sclavi. Artiștii sînt singurii care pot salva umanitatea de această primejdie ». Și mai departe, după ce-i îndeamnă să se servească de metodele mecanice pentru a recrea senzațiile produse de lumea mecanică, conchidea: « Mașina de azi e un monstru ! Noi vom descoperi arta mașinilor ! »

În epoca recentă artiștii au avut deseori vocații sau atitudini pline de har; destul să ne gîndim la Van Gogh și la Modigliani (mă refer la faimoasa frază: « Viața e darul celor puțini pentru cei mulți, etc. ») Din păcate experiența ne învață că foarte rar se poate construi un sistem numai cu intenții bune și sacrificii individuale. Pe urmă tot experiența ne învață că nu numai mașinile oprimă individul ci situația lor privativă care permit aservirea sau distrugerea unor indivizi de către alți indivizi, ceea ce va duce poate mîine la masacrul reciproc al tuturor. De aceea într-o lume atît de asediată « de mașini », « salvatul » Munari, care găsește o ieșire pentru propria

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

voință de conversiune a asediatorului său, tăind în carton elegante forme tridimensionale sau proiectînd pe perete imagini plăcute, seamănă puțin cu deținutul care rostește maxime frumoase sau versuri înflăcărate muștelor care se odihnesc la soare pe zidurile închisorii sale.

Cele mai recente reacții față de mașină nu arată optimismul unui Calder, nici speranțele eliberatoare ale unui Munari. Îmi amintesc de un încremenitor, sarcastic « pilot spațial » de Paolozzi în pavilionul englez *Italia 61*. Îmi amintesc recentele mașini de război obsesive ale lui Pascali și unele ironice « mașini zburătoare » ale lui Carelman. Dar se ivesc prin manifesta lor legătură cu moștenirea dadaistă, mașinile lui Tinguely, de la cele « care se autodistrug » la cele care ar voi să ațîțe spectatorul oferindu-i o folosire iluzorie. Mă refer în special, pentru ultimele, la operele expuse anul acesta la Muzeul de Artă Modernă din Stockholm. Într-o sală un mecanism complicat putea fi acționat astfel încît să taie, după dorința fiecăruia, o interminabilă panglică de hîrtie; în altă sală în interiorul unui enorm trup de femeie, construit în colaborare cu Niki de Saint Phalle și Per Olaf Ultved, angrenaje, pîrghii, curele și balansiere simulau o mișcare laborioasă. Trupul (numit cu această ocazie și cu evidentă intenție « catedrală ») era tărcat și colorat la exterior după maniera lui Niki de Saint Phalle, și se putea pătrunde în interior (intrînd prin deschizătura dintre picioare) într-un fel de hale unde se află labirintele sau « călătoriile în infern » de la Luna Park.

Este evident că nu poate fi întîmplătoare comparația cu Luna Park. În momentul cînd artiștii au acceptat mișcarea (mecanică) ca aspect important al operei, aceasta a făcut un alt pas spre spectacular. De mult timp opera de artă este prezentată ca « eveniment »: întrebuințarea de materiale efemere, caracterul cinetic al folosirii, dimensiunile deseori nesfîrșite, fac adesea dificilă sau imposibilă așezarea obiectului artistic într-o locuință sau într-un muzeu, deși accentuează caracterul său spectaculos. Mișcarea « pop » a accelerat fără îndoială acest proces, după care tocmai *jocul efemer* contează și *construcția* durabilă a unei lumi de forme. De altfel se potrivește perfect cu « civilizația consumului » pe care se dezvoltă, și în care — după cum se știe — tinde să se reducă din ce în ce mai mult timpii globali ai prestațiilor pe care orice produs le poate oferi.

În această situație, prin lucrările lui Tinguely, problematica dadaistă față de mașină pare amînată și schimbată. Nu pentru răzvrătirea aspectului spectacular (și Dada descoperise spectacolul ca parte integrantă ale propriilor manifestări), ci pentru precizare amintesc de un spectacol special, de acela al lumei (desigur « pop ») « mașinilor de joc ».

Natural și în « mașinile » lui Tinguely e o intenție critică, dar planul pe care ea se realizează e simptomatic.

Departe de a se epuiza în aluzia problematică a lui Dada, mașinismul lui Tinguely se dilată astfel încît devine un fel de alegorie a mașinismului universal cu a sa obsesivă repetare cinetică, simularea viului și autodistrugerea finală.

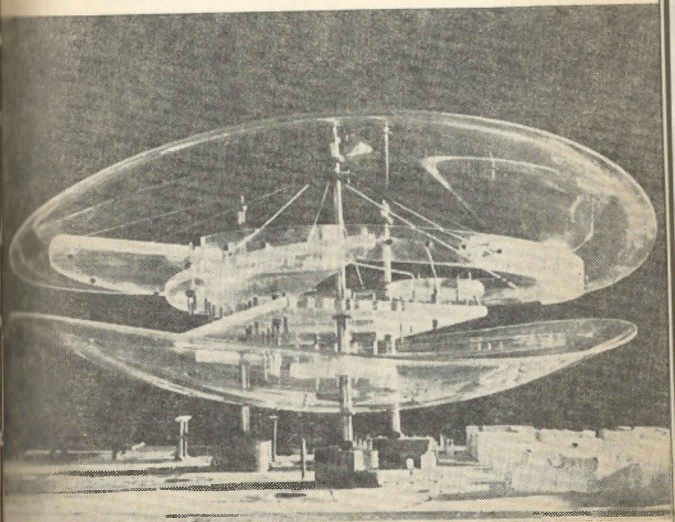
O astfel de « alegorie » capătă o și mai mare semnificație în contextul mondial actual al evenimentelor.

În acest moment cînd patrimoniul agricol al planetei este delapidat și distrus pe de o parte de progresul orb al mecanizării și pe de alta de unele groaznice « războaie locale », cînd sînt dezrădăcinate de pămînt mase din ce în ce mai mari de oameni, cînd patrimoniul hidric mondial în subsol și deasupra solului este infectat și compromis cu consecințele știute; cînd drept compensație marile societăți petrolifere se pregătesc să ne scape de foame (și deci să ne țină pe toți în laț) — transformînd hidrocarburile în proteine; cînd primejdia creșterii radioactivității atmosferice persistă amenințătoare, este evident că mașina ca expresie a mult lăudatei puteri a omului, nu poate apare decît ca un mecanism obsesiv, ridicol, lipsit de sens. De aceea « mașinile »

lui Tinguely radicalizează o tendință exprimată pînă acum numai embrionar de arta contemporană: ele nu sînt nici mașini-monumente, nici monumente pentru industrie și pentru mecanizare; ele nu sînt nici măcar mașini-jucării; plecînd de la un plan productiv semi-artizanal, ele pot numai *simula* jocul mașinilor și mașinile de joc, dar nu se pot identifica. Ca în cazul « cargo cult »-ului mașinile adevărate nu pot fi înfăptuite de muritorii de rînd și de aceea mașinile simulate pot solicita și realiza repetarea obsesivă a gesturilor și mișcărilor numai în scop conciliator și ritual. Departe de a fi socotită ca joc sau de a fi pusă în valoare teza grăbită și iluzorie (chiar dacă în parte e adevărată) a artei ca joc, aceste « mașini » se dovedesc a fi umbra unui joc și amenință tot mai mult să reducă « jocul » la un ritual magic, la o consimțire, la o categorie de crime, care nu au nimic din puterea efectivă a mașinilor adevărate.

Departe de a fi în sfîrșit dominată de muritorii de rînd în scopuri umane, lumea « mașinilor » pare deci susceptibilă numai de adorare. Astfel mașinile lui Tinguely avertizează că din *fenomenul tehnic*, în luptă seculară cu *fenomenul magic*, este pe punctul de a renaște paradoxal acest străvechi inamic de moarte al său.

În românește de M. RĂȘCANU



CONSTANT: New Babylon, o sugestie pentru arhitectura viitorului ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cărți · idei · opinii

■ L'ÉPHÉMÈRE, 1

O revistă care-și începe existența sub egida *Efemerului* tulbură conștiința cititorului printr-un mister primordial. Este acest titlu o provocare sau o cursă întinsă destinului? Aspirația spre durabilitate îmbracă, din superstiție, forma unui paradox menit să dejoace vicleniile sorții sau, dimpotrivă, urmărește să triumfe ironic asupra adversităților ei?

Seriozitatea întreprinderii elimină, de îndată ce răsfoim mai atent primul număr al revistei, asemenea speculații frivole. « Efemerul este ceea ce rămîne în timp ce figura lui *vizibilă* este neîncetat reeclipsată ». Titlul revistei definește, așadar, conținutul și scopul ei — sezisarea unei esențe evanescente — exprimă concepția creatorilor care sînt numai « cîteva persoane, dar împreună, și durabil, pentru o căutare în comun, fiecare pe drumul său, firește foarte diferit ».

Creatorii « Efemerului » sînt patru la număr, după cum aflăm din pagina de gardă a revistei unde componența redacției figurează în ordine alfabetică: Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Louis-René des Fôrets, Gaëtan Picon. Doi poeți, un prozator și un critic, toți avînd sentimentul că « există o apropiere de real pentru care opera poetică e numai un mijloc ». Desigur un mijloc de a interoga realul și de a-l depăși, opera literară neavînd alt sens decît cel pe care-l constituie ea însăși ca operă literară. Regăsim astfel în concepția revistei ideea autonomiei esteticului apărată de Gaëtan Picon în ambițioasa lucrare « Introducere la o estetică a literaturii » din care a publicat pînă acum numai primul volum (« L'Ecrivain et son ombre »). Critic de mare autoritate, Gaëtan Picon va imprima probabil revistei *L'Ephémère*, direcția pe care el însuși o reprezintă în literatura franceză de după cel de-al doilea război mondial și care s-a definit în masive lucrări de sinteză ca « Panorama de la nouvelle littérature » și « Panorama des idées contemporaines », în eseuri de mare finețe intelectuală despre Proust, Balzac, Malraux, Jouve, Valéry, Sartre, Camus etc., cele mai multe cuprinse în culegerea *L'usage de la lecture*.

Louis-René des Fôrets, prozator cu activitate restrînsă (două romane și o culegere de nuvele), dar de o factură modernă foarte originală, are afinități cu poziția lui Gaëtan Picon, el practicînd literatura cu convingerea că, între experiența umană și expresia ei, persistă un etern decalaj care transformă orice scriere în « pălăvrăgeală ». Opera sa cea mai importantă, apărută în 1946, se intitulează chiar « Le Bavard » (Palavragiul), titlul urmărind să sublinieze inadecvarea limbajului la faptul trăit, artificialitatea expresiei care nu ia naștere decît pe ruinele autenticității. Literatura nefiind altceva decît cuvînt care a pierdut puterea de a spune « ceva », nu mai are alt sens decît în sine, interesul ei stă într-un paradox: în inadecvarea cu care vorbește despre viață, inadecvare de care « palavragiul » își dă mereu seama, pe care caută să o corecteze și în care cade mereu. Această inadecvare, dintr-o neputință, devine însuși obiectul literaturii, ea capătă dimensiunile unei drame omenești (și nu e pur și simplu o dramă a limbajului), calchiază în ultimă instanță suferința solitară, incomunicabilă a « palavragiului », efortul lui de a o exterioriza și sentimentul că orice confesiune (=literatură) este incompletă, ineficace, falsă, derizorie. Numai tăcerea ar putea egala în balanță prin noblețea ei, ponderea faptului trăit. (« Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse »), cuvîntul fiind zgomot pur, fără greutate, fiind slăbiciune. Dar tăcerea cu misterul și profunzimea ei nu-și capătă întreaga semnificație decît prin contrast cu « slăbiciunea » care e literatura, cu imperfecțiunea și artificiile ei.

Cei doi poeți care fac parte din redacție, Yves Bonnefoy și André du Bouchet, aparțin generației care s-a afirmat după 1950. În primul volum de versuri al lui Yves Bonnefoy « Du mouvement et de l'immobilité de Douve » apărut în 1953, « Douve » simbolizează cuvîntul poetic, ceea ce ne aduce în aceeași sferă de reflecții asupra limbajului.

Cu această componență redacția își propune să editeze o revistă de literatură și artă: « nici un fel de critică, în sensul apreciativ sau analitic al acestui cuvînt, n-are loc în *L'Ephémère* ». Și totuși, « operele poeziei și artelor vor fi interogate », o concepție teoretică va fi deci vizibilă în orientarea revistei.

Primul număr, apărut la începutul acestui an (revista va apare trimestrial) se deschide cu « Le Méridien », textul unei conferințe pe care poetul Paul Celan a rostit-o în 1960 cu ocazia primirii « Premiului Georg Büchner ». Am spus « textul unei conferințe » dar este de fapt un text de o adîncă poezie, de meditație poetică asupra poeziei scrisă în limbajul poeziei. Poem al poemului și profesiune de credință, acest « Meridian » urmează el însuși legile poeziei pe care — în principiu — vrea să le afle și impresionează cititorul prin intensitatea dramei omenești în care sînt convertite probleme de obicei formulate cu răceală teoretică ca raportul dintre artă și viață, dintre poet și colectivitate, etc. Poezia nefiind pentru Paul Celan numai o meserie ci și o permanentă problemă de conștiință, decernarea « Premiului Georg Büchner » i-a prilejuit un moment rar de confesiune, explicare și justificare a propriei sale activități dar, probabil și de exteriorizare a veșnicei neîmpăcări în care se află cu sine însuși, poetul.

În scurtele momente în care mi-a fost dat să-l întîlnesc la Paris am fost impresionată de bruschețea cu care Paul Celan, poet de mare scrupul profesional, condamnă sensibilitatea care se consumă în « fioriturі », în meșteșug și artă a cuvîntului. Față de suferința și umilințele omenești, răbdarea de a muta pe tabla de șah a frazei, cuvintele, pînă ce-și află locul potrivit, i se pare a fi uneori, dacă am înțeles bine, un simplu joc dar nu întru totul inocent. Poet de expresie germană originar din România, Paul Celan a cunoscut în timpul războiului persecuția nazistă, traumatismul suferit îl face, cred, să reacționeze dureros la orice eveniment care solicită energie și față de care arta nu poate întrebuința arme ci cuvinte. În asemenea cazuri, poezia i se pare probabil un joc sau o evaziune. Și totuși Paul Celan este poet prin fire și opțiune. Regăsesc în acest « Meridian » al său, dileme pe care am crezut că le întrezăresc în cursul convorbirilor noastre. Poezia este în același timp un act solitar și un bun colectiv, pare gest gratuit și angajează totuși sensul unei vieți întregi, este o cerință profund omenească și inumană totuși pentru că încremenește ca o Meduză, și pentru eternitate, viața asupra căreia își ațintește privirile. Pășind pe urmele lui Büchner, interpretîndu-i afirmațiile, Paul Celan insinuează propriile-i preocupări în frazele acestuia. Pentru Büchner, spune el, arta comportă « ceva care descumpănește » dar trebuie să înțelegem că nu numai pentru Büchner. « Meridianul » reprezintă pentru Paul Celan o certitudine rar întrezărită, o traiectorie circulară, traiectoria artei care își are originea în inima poetului, în trecutul lui, în adîncurile copilăriei, în zona opacă a realității, este rezultatul unei « întîlniri » în lumea din afara lui și întoarcere la punctul de plecare, după ce a parcurs emisfera de vis și utopie a globului, unind astfel cele două lumi disparate ale echilibrului universal și contaminîndu-se de această disparitate.

Nucleul principal al acestui prim număr din *L'Ephemère* este dedicat lui Alberto Giacometti, a cărui recentă dispariție a însemnat pentru arta modernă un moment

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de reculegere și retrospectivă meditație. Poet în clipe rare dar prețioase, căutînd să continuie cu mijloace diferite o căutare unică, Alberto Giacometti apare în centrul de întretăiere al unor lumini proiectate din unghiuri diferite. Poemele sale (Poème en 7 espaces, Le Rideau brun, Charbon d'herbe), articolele închinate lui Jacques Callot și Braque, notele pe care le pregătea ca prefață a unei culegeri în care voia să adune copiile făcute în decursul timpului după opere de artă sînt nu numai comentariul cel mai adecvat al propriei sale sculpturi ci și expresia diferită a unui simțămînt comun întregii sale activități. Yves Bonnefoy în articolul « Străinul lui Giacometti » sesizează tocmai sentimentul de înstrăinare care însoțește statuile lui Giacometti (și pe care-l regăsim și în frazele lui), solitudinea în care ne apar figurile omenești exagerat alungite, exagerat subțiate, stranii și lipsite de orice relații cu lumea înconjurătoare. O temă comună literaturii și artei occidentale moderne își află expresia cea mai caracteristică în sculptura lui Giacometti pe care Yves Bonnefoy o definește foarte sugestiv : « Și mă gîndesc, [. . . .,] la o altă operă a lui Giacometti, prima pe care am cunoscut-o și mult timp pentru mine cea mai fascinantă : această mare statuie de ghips alb, în picioare ca ființa umană, articulată și rigidă ca insecta, oarbă în ciuda ochilor pe care-i are, asexuată în ciuda sînilor grei și reci, indescifrabilă în ciuda evidenței sale de idol, și care pare să ne întindă, ținînd în mîinile ei ușor ridicate, ceea ce Giacometti însuși a numit « obiectul invizibil ». Această figură este Străinul, bine înțeles, sau Absența, genial reprezentate prin amestec de amintiri și viziuni onirice. În ceea ce privește obiectul invizibil, acesta este eul absent și prezent pe care venirea l-a pus în discuție.

« Un alt sens, totuși, se suprapune primului, pentru a-l repercuta pe alte planuri ale conștiinței. Înainte ca Străinul să apară, erau, ca să spunem așa, « viorile vibrante » și « cănile de vin » pe care le-a evocat Baudelaire (Rimbaud ar spune « livada », Nerval « sicomorul », sau « mirtul »), — un mod de existență, pentru fiecare lucru, în care esența răsuna în felul ei de a fi prezentată. Idee perfect transparentă, unire a senzației cu sensul, a relativului cu absolutul. S-ar putea numi acest prim obiect, care sugera o ordine în imanență, și în orice ființă o frază unică nesfîrșit melodioasă, simbolul, în sens baudelairian chiar, în care simțim atît de puternic căldura vieții și ospitalitatea.

« Dar de cînd a apărut Străinul, ce ne mai rămîne în afară de obiectul opac și înghețat, impenetrabil, *insolit ?* Sentimentul insolitului, asta înseamnă întrebarea « de ce ? » asociată oricărui lucru. Și această întrebare, fără răspuns. Și invadarea lumii de către hazard, această enigmă de asemeni a acestei dezordini, lumea. Obiectul în sensul modern al cuvîntului, se naște din cenușa simbolului. Ceea ce era nu mai este. Același lucru înseamnă și această absență, din mîinile figurii spectrale pe pragul lui Giacometti ».

Versuri de Michel Leiris, André du Bouchet, (extrase dintr-un volum în curs de apariție, ilustrat cu gravuri de Giacometti), un text de Gaëtan Picon pe care îl reproducem și noi în numărul de față al revistei, mai mult decît un portret al lui Giacometti, alcătuiesc împreună imaginea unui dezacord profund al artistului cu civilizația modernă.

Aceeași unică interogare a realului pe căi diferite o ilustrează fragmentele de proză « Comme si en secret . . . » a criticului Gaëtan Picon și « L'Ordalie » (capitol dintr-o povestire scrisă între 1949—1950) a poetului Yves Bonnefoy, care declară cu nostalgie într-o notiță de subsol că poemele sale « n-au șters niciodată amintirea unui alt drum posibil, nici n-au distrus dorința de a regăsi accesul lui, îndoielnic în acest fragment, apoi pierdut ».

GEORGETA HORODINCĂ

■ ÎNTRE CĂUTARE ȘI CĂUTAT

Pentru a li se putea justifica sau, măcar, explica un anumit excesiv și un caracter ajuns aproape obsesional, o întrebare se pune tot mai stăruitor, în lumea întreagă, în fața unor manifestări literare și artistice și pe marginea discuțiilor tot mai vii stîrnite de ele: modalitățile de exprimare folosite de o serie întreagă de creatori socotiți, în multe părți ale globului, ca reprezentînd viziunea nu numai cea mai curajos nouă ci și cea mai îndreptățită în noutatea ei, sînt ele impuse de o autentică și imperioasă necesitate interioară, deci de însăși esența lucrurilor ce se vor exprimate? Această necesitate este ea efectivă ori iluzorie, datorită unui fenomen aproape colectiv de autosugestie? Sau, mai grav, modalitățile acestea, învecinate (adesea chiar interferindu-se) cu absurdul, sînt ele determinate de un apriorism deliberat, de hotărîrea liminară de a se deosebi cu orice preț de înaintași și de a deschide drumuri care — în aceste condiții — rămîn numai modal noi? Și, fiindcă modalitățile nu pot fi total independente de esențe, acestea să fie alterate numai de dragul modalităților?

Fără voie, gîndul ni se duce la o strălucită pildă care, veche de atîtea veacuri, ni se înfățișază, din acest punct de vedere, mai actuală ca oricînd. Renașterea a însemnat în istoria civilizației, tot ceeace a însemnat, tocmai datorită faptului că reînnoirea fundamentală a fost nu a modalităților de exprimare ci a gîndirii deschizătoare de noi și vaste perspective. Gîndirea nouă a cerut de la sine modalități corespunzătoare de manifestare, dar noutatea acestora a fost adesea aparentă, ea fiind constituită, în bună măsură, din reluarea sau redescoperirea unor modalități vechi, folosite evident în spirit nou. Fiindcă în acest spirit nou dăinuia, într-o substanțială și organică continuitate, un imanent omenesc care, în pofida celor mai adînci transformări, cerea forme de exprimare în care să rămînă mai departe prezent, ca atare. Iată, însă, că unele forme de exprimare contemporane dau impresia că nu ar fi vorba numai de o modificare radicală de concepere și de simțire, firească în urma unor schimbări exterioare atît de numeroase și pline de inextricabile implicații, intervenite în ultimele două decenii în lumea întreagă (pe planuri și în proporții, desigur, diferite) ci de o adevărată mutație. Să se fi petrecut însă efectiv un asemenea fenomen? Personal, sîntem încredințați că nu, și că este vorba doar de o presupunere sau — cînd presupunerea este fermă convingere — de o autosugestie, datorită exacerbării dorinței de supremă luciditate în încercarea exasperată (și uneori exasperantă) de a desprinde din lumea înconjurătoare un esențial măcar virtual. Cînd ne străduim să privim stăruitor un punct îndepărtat, abia vizibil, ochiul se aburește, punctul începe să tremure, contururile se alterează și imaginea se tulbură ca și cum ar fi privită printr-o lentilă deformantă. Privite printr-o acumulare de prisme cerebrale, cu presupuse virtuți revelatoare, realitățile care cată a fi descoperite într-o lumină nouă, riscă să se înfățișeze chiar cercetărilor de bună credință sub aspectul imaginilor de vis rău din labirintele cu oglinzi de Luna-Park. În acest sens, G. Lukacs avea toată dreptatea să spună: « din ceea ce nu este decît o reflectare, în chip necesar subiectivă, scriitorul de avangardă (sau artistul plastic, n.n.) face realul însuși; pretinzînd să ridice această reflectare la rangul de obiectivitate, el nu redă, astfel, decît o imagine deformată a realității » În același sens, am reținut unele afirmații dintr-un interviu acordat serioasei reviste de artă plastică L'œil, *cu prilejul unei expoziții mult comentate anul trecut, de pictorul de origină persană Serge Rezvani (stabilit din 1929 în Franța) ale cărui căutări succesive au fost întotdeauna pe cît de interesante pe atît de sincere: « Rațiunea de a picta (sau de a scrie n.n) este pentru mulți dintre noi un dezechilibru, un fel de boală a trăirii. Dacă am găsi un echilibru, am înceta de a crea . . . Nu tablourile sînt morbide: omul este astăzi bolnav. . . Trăim tot timpul sub o cumplită amenințare. . (amenințarea fiind a instabilității, a răsturnărilor violente, a războiului sau a unui accident nuclear) care ne obsedează »*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Printre rînduri, printre forme (sau printre inform) și culori, putem descifra aceeași stare de spirit la atîția alți creatori contemporani al căror nume reprezintă mult mai mult decît acela al unui Rezvani, dar care sînt mai puțin dispuși ca acesta să-și desvăluie gîndurile cele mai intime.

Fără a pune la îndoială buna credință a nimănui și fără a minimaliza spaima amenințării obsesive a unui cataclism cosmic sau social în continuă perspectivă, ne putem întreba totuși dacă dincolo de această obsesie nu se află o alta, și mai puternică, decurgînd dintr-o tot mai frecventă confundare a necesității legitime a unui drum propriu cu dorința unei totale singularizări, deci dintr-o concepție excesivă a originalității. O frază a aceluiași Rezvani ni s-a părut în deosebi revelatoare și o cităm fiindcă este valabilă și pentru o întreagă categorie de literatură și în deosebi, pentru noul roman: « trăim o epocă în care mijloacele devin monstruoase, ajungînd să se transforme în finalități ». Alain Robbe-Grillet face — pe un ton, însă, euforic — declarații program care s-ar putea rezuma astfel: nu am nimic deosebit de spus, dar îmi place să scriu și un roman este în primul rînd, pentru mine, o ecuație cu multe necunoscute. (Inginer constructor de meserie, Alain Robbe-Grillet este mai mult scriitor în construcții și mult mai inginer în romane?)

Aceste mărturisiri ne fac să găsim cu atît mai îndreptățite îngrijorările scriitorului Hervé Bazin, membru al Academiei Goncourt, îngrijorări de curînd desvăluite — tot într-un interviu — sub exclamația: « Sîntem cu toții vinovați ! ». « Lumea actuală — spunea el — este în întregime dominată de spiritul de sistem și prețiozitatea nu a bîntuit niciodată în asemenea măsură. Sînt momente în care îți vine să evoci Prețioasele Ridicole. Sistematicii au făcut mult rău în toate domeniile artei. Bizanțul este pe cale să leșine de admirație în fața unei picturi, unei poezii, unei literaturi decadente. Nu sînt un apărător al tradiției. Dimpotrivă. Dar între tradiție și trădarea bunului simț este o enormă distanță. Ceeace ne asfixiază este inovația luată drept noutate, insolitul luat drept original ».

Problema este desigur prea vastă și complexă pentru a putea fi abordată cuprinzător în cadrul unor simple însemnări marginale și al unui spațiu firesc, limitat. De aceea vom reține doar unele aspecte care ni se par deosebit de semnificative, vădind un început tot mai accentuat al unei evoluții care, sperăm, să nu fie doar reflexă, generată doar de un simplu sentiment de saturație. Dar mai înainte, ni se pare necesară o precizare. S-a spus și continuă să se afirme ades — deplasîndu-se astfel simțitor problema din adevăratele ei coordonate că fiecare generație își caută forma ei proprie de exprimare. O asemenea căutare este firească dar, în speță, afirmația este în bună măsură inexactă. Într-adevăr, este mai puțin vorba de generație cît de epocă. Și nici chiar de orice epocă. În anumite momente, un întreg complex de elemente determinante face mult mai acută imperioasa nevoie de căutare. (Nevoie nobilă în sine dar care împinge pe mulți să uite de primejdioasa frontieră dintre căutare și căutat). De aceea — și este tocmai cazul epocii prezente — — în această căutare se întîlnesc personalități de vîrste foarte sensibil diferite, cele mai multe și mai interesante dintre aceste personalități fiind trecute de mijlocul vieții. Vom cita, în primul rînd, considerabila depărtare de vîrstă dintre doi pasionați cercetărori care, frămîntați de gîndul sărăciei modalităților de efectivă comunicare, nu au șovăit să-și schimbe mijlocul lor obișnuit de exprimare: Beckett care părăsește romanul pentru teatru (un teatru ce evocă unele din pînzele de descărnată simplitate, în același timp crudă și poetică, ale lui Buffet —34 de ani) are 61 de ani și Le Clézio, care abandonează pictura pentru literatură, nu are încă 30. Desigur, căutările unora dintre acești cercetători au început mai de mult, unele chiar foarte de mult — ca ale unui Gerard Schneider,de pildă, care are 70 de ani sau ca ale lui Victor Brauner care avea 63. Pomenim de aceste nume fiindcă, în ultima vreme, ele au fost foarte des citate. Dar imboldul din care erau pornite aceste căutări, elanul, acuitatea cerebrală și pecetea indiscutabilă de actualitate le înscriu în același plan cu acelea ale unui Raysse, de pildă, care nu are decît 30 de ani, ale unui Fr. Bacon care are 51 sau ale tinerilor din grupul de la Nisa —

din care făcea parte și Le Clézio. Alain Robbe-Grillet se apropie de 50 de ani, Nathalie Sarraute ca și Margueritte Duras au trecut de mult de cincizeci. Maurice Béjart (fiindcă și el trebuie considerat printre pasionații căutători) a trecut de patruzeci. Fără să mai vorbim de Picasso care, la cei peste 85 de ani ai săi, este poate cel mai tînăr dintre toți și caută mereu drumuri noi. Recentul lui strigăt: « trebuie să ucidem pictura modernă» ! este extrem de semnificativ. Tocmai dacă-l interpretăm cu cea mai strictă prudență. Nu este, într-adevăr, o renegare a picturii moderne, ci o convingere că un anumit moment a fost depășit și trebuie considerat ca atare. Deci nu este vorba de un hiatus deconcertant dintre generații, ci de imperativul unei epoci. Dar acest imperativ, real sau greșit înțeles, pare să fi început să-și piardă suflul și, speriat de propria sa istovire, să se împleticească și să bîjbîie.

În Manifestul Simbolismului, publicat în 18 septembrie 1886, Jean Moréas scria: « Orice manifestare de artă ajunge fatal să sărăcească, să se sleiască; din imitare în imitare, din copiere în copiere, ceea ce era plin de sevă și de prospețime se usucă, se închircește, ceea ce era nou și spontan devine poncif, loc comun ».

La o concluzie, oarecum asemănătoare, ajunge astăzi pe alte căi, între alții, pictorul francez Chapelain-Midy care, într-un manifest alcătuit cu prilejul recentei sale expoziții, spune: « Să adopți o atitudine contra este foarte ușor. În zilele noatre, trebuie să fi neapărat contra pentru a te semnala. Eu sînt înclinat să fiu pentru. Și anume pentru marile constante care se mențin în om. . . (deci nu e vorba de o mutație, n.n.) O astfel de poziție nu e conformistă. Arta mea este o acțiune care se împotrivește unor seducții trecătoare. Ea caută să afirme unele valori durabile. Da, sînt și eu un revoltat. Dar împotriva caracterului artificial al epocii. Trăim într-o civilizație a efemerului. Dacă un gen durează prea mult, nu mai este rentabil. O parte din tineret este victima unor mitologii derizorii. Mereu în căutarea celui mai nou mijloc de a face senzație. Artiștii pîndesc halucinați direcția din care bate vîntul. Marele argument este: s-a mai făcut sau s-a mai văzut așa ceva. Arta actuală plină de artificii pleacă de la principiul că natura a spus tot ce avea de spus. Este o aberație. Natura nu va sfîrși niciodată să-și desvăluie tainele. Această sucesiune de mode nu duce decît la o succesiune de și mai grave conformisme ».

Acum cîtăva vreme, într-un substanțial și cuprinzător articol din Contemporanul, Dan Hăulică scria:

« De mult, la începuturile statuarei grecești, anatomia purta un accent de descoperire acută, un farmec de irepetibilă auroră. Fiecare pas pe drumul acesta era o cucerire. . . Dar ulterior, cultul anatomiei a ajuns o coajă goală, o formă închisă și opacă, sustrasă rezonanțelor cosmice. Pentru că devenise o simplă supraviețuire ».

O serie de manifestări din vremea din urmă — atît plastice cît și literare — manifestări semnificative nu numai prin ele însele și prin numărul lor crescînd, ci și prin ecoul deosebit de favorabil pe care l-au aflat în presă și public — ne îndeamnă să credem că același fenomen de golire de substanță se produce și în arta contemporană ajunsă, prin propriile-i excese, la o sleire care a transformat-o și pe ea într-o simplă supraviețuire, fie că substratul intențional era îndoielnic, fie că pornea dintr-o autentică convingere. Și ele de o mare diversitate (dar legate de un fir uneori abia perceptibil alteori izbitor) aceste manifestări ni se par a se situa, în plastică mai ales, în efervescența încă confuză dintre două puncte de vedere diametral divergente, ce ni se par două promontorii susceptibile de a servi de coordonate de reper.

Comentînd arta lui Brîncuși, Henry Moore spunea: « De la gotic, sculptura europeană fusese năpădită de mușchi, de bălării și de tot soiul de excrescențe care îi ascundeau complet forma. A fost misiunea specială a lui Brâncuși de a înlătura această proliferare și de a făuri forme directe, de a păstra sculpturii sale un tipar așa zis cilindrat, de a rafina și netezi forma individuală, aproape pînă la prețiozitate. Opera lui Brâncuși,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe lîngă valoarea individuală, are o importanță istorică în evoluția sculpturii contemporane. Nu încape îndoială că metoda adoptată de Brîncuși, aceea a formei de dragul formei, reducînd un obiect la un simplu ou, a constituit un mare ajutor pentru mine ».

Este în afară de orice discuție, că această viziune și modalitate a lui Brîncuși a constituit, în momentul apariției și desăvîrșirii ei, una din acele « descoperiri acute » de care vorbea Dan Hăulică. Și prin valoarea intrinsecă la fel ca prin reprezentarea momentului respectiv din istoria artei, opera sa va rămîne la fel de nepieritoare ca aceea a marilor maeștri ai Antichității sau Renașterii. Iată ce spune însă la interval de peste două decenii, scriitorul Jean Giono, într-o cronică plastică ce pare o replică dată, de la un alt capăt de drum, sculptorului britanic.

« La unii artiști, mai ales moderni, nu aflăm decît inteligență. Adesea uluitoare, recunosc. Dar inteligența nu este decît un abrazif și, cînd este folosită în stare pură, tocește repede, printr-un soi de ardere, formele, pînă le reduce la neant. Spectacolul pe care ni-l oferă atunci nu mai este acela al lumii noastre. El este reprezentarea unor probleme care, știu bine că sînt în miezul mecanicei universale, dar epoca nu mai este reprezentată fiindcă, dela origină, cînd aceste probleme au fost puse, pînă astăzi, mileniile au înconjurat cu carne, cu substanță, toate abstracțiile. Și această substanță, acest înveliș, trebuie deasemenea redate. Dacă noi constatăm că nu se mai face o asemenea redare, trebuie să conchidem că arta a procedat deliberat la o mișcare retrogradă și că nu întîmplător, din simplu spirit de aventură, a renunțat la acea redare. În loc de a privi, închizînd ochii ca să cugeți mai adînc, în loc să vezi, conjugi verbul la trecut. Cutare artist care ne surprinde (și ne surprinde numai fiindcă nu am făcut împreună cu el calea întoarsă care l-a dus la modalitatea de exprimare în fața căreia ne pune) ne reține atenția numai prin beznele (anterioare beznelor din caverne) din care purcede opera sa. . . Ca să scape de singurătatea fără leac, acum trei zeci de mii de ani, un om a luat un tăciune din vatră și a desenat un bizon pe peretele peșterii. A ne întoarce la acești bizoni (sau la oricare din fazele intermediare) este o soluție cerebrală dar și una de facilitate. Orice cale firească se deschide întotdeauna înainte. E drept că această deschidere nu este prevăzută cu balize. Ca să te avînți pe ea îți trebuie poate mai multă inteligență decît ca să o iei înapoi. Dar mai trebuie și altceva: efectivă personalitate și autentică sensibilitate ».

Pe aceeași linie de gîndire ni se pare a se situa pictorul — mult și călduros comentat — Mario Prassinos. « Cred — spune el — că este important ba chiar necesar și urgent, să propunem oamenilor un prilej și un mijloc de a se căuta și de a se cunoaște. Pictura a însemnat întotdeauna pentru mine un asemenea mijloc. Folosirea fizicei-optice, oricît de ingenioasă ar fi ea, îmi pare mai puțin importantă decît căutarea tinzînd să aprofundeze raporturile pe care omul le întreține cu lumea și cu el însuși. . . Prietenul meu Eluard spunea că artiștii « dau de văzut ». Eu, personal, aș vrea să « dau de recunoscut ».

Un semn al reacțiunei de care vorbeam mai sus, ni se pare a fi deosebitul succes de presă și de public pe care-l cunoaște la Paris expoziția pictorului Jean Hellion care, pornind de la abstracție, a evoluat spre figurativ ajungînd astăzi la realizări impresionante în care figurativul, vizibilul, nu dobîndește valoare decît în măsura în care este o cheie a invizibilului, a lăuntricului. De aceea, făpturile înfățișate de Hellion au un aspect fantomatic dar care dă interiorității lor decuplate un caracter de generalizare, de gîndire puternic și învăluitor transpusă în imagini.

Cîndva Rimbaud scrisese — întorcînd, astfel, spatele nu numai unui Ingres ci și unui Ary Scheffer și unui Kranach — « Am luat Frumusețea pe genunchi, am găsit-o amară și am gonit-o cu sudălmi ».

Mai multe serii de generații par să-i fi urmat pilda. De curînd, însă, o pînză în care Raysse reintroduce frumusețea sub forma unor nuduri neașteptat de « frumoase », stîrnește o surprindere și o neliniște ce reamintește — păstrînd proporțiile — de vîlva iscată altădată — pentru alte motive — de « Olimpia » lui Manet. Iar după o expoziție

de pictură europeană modernă cu mediocru succes de pură curiozitate, la Tokio, o expoziție de impresioniști aduși din cele mai mari muzee din lume, a cunoscut un aflux de cîteva milioane de tineri.

De curînd pictorul parizian — poate chiar prea parizian — Carzou, scria în revista Arts:

« Lucrurile au ajuns atît de departe, încît nimeni nu mai îndrăznește astăzi să picteze o femeie frumoasă sau o frumoasă nioapte cu lună. Normalul a devenit anormal. Frumusețea a ajuns tabou. Sînt preferați chiorii, paraliticii, formele în gestație, neîmplinitul, urîțenia. . . Ce este oare degradant în faptul de a pune pe pînză un chip, un braț, un picior care să fie frumoase ?. . . Brusc, eu am descoperit umilitatea. Fiindcă nu poți fi decît umil în fața frumuseții. Trufia multor pictori de azi îi împinge să vrea să fie demiurgi, să se așeze în fruntea a tot ce există, să eclipseze misterul frumuseții în sine, proectînd asupra lui propria lor umbră, să vrea să creeze un mister al lor. Misterul există, însă, în afară de noi. Numai contemplîndu-l cu sîrguință am avea poate norocul să-l pătrundem într-o zi. Din contemplarea frumuseții, eu am dobîndit o nouă prospețime: nostalgia unei lumi uitate pe care vreau s-o regăsesc, paradisul pierdut al frumuseții pe care nu mai îndrăznim să-l privim, și în care am afla mai repede liniștirea, dincolo de extrema limită a frămîntărilor noastre. »

Frumusețea nu este neapărat academică și Bouguereau-iană. Lui Carzou ea i-a fost revelată nu numai de contemplarea palatului și parcului de la Versailles — unde s-a stabilit — ci și de Brigitte Bardot.

În muzică, se manifestă deasemenea unele revirimente echivalente, chiar și la unii din cei mai entuziaști susținători ai tuturor îndrăznelilor — e drept, însă, ai îndrăznelilor ca mijloc, nu ca scop în sine. După ce reafirmă că « misiunea de a exprima tot ce este mai adînc uman a fost și va rămîne însăși rațiunea de a exista a muzicii », muzicologul Antoine Goléa scrie în Vingt ans de musique contemporaine: « Această cale triumfală spre intimitatea recucerită, dintre muzică și esența omului și a universului în care el trăiește, avea să fie, la început, necruțător disprețuită de tinerii compozitori care s-au afirmat după 1945. Totuși, cei mai însemnați dintre ei nu aveau s-o părăsească niciodată, smulgîndu-se cifrelor ca să compună lucrări esențial expresive în care mijloacele tehnicei proaspăt descoperite erau puse în slujba unui mesaj autentic, în loc să-l sclerozeze și să-l ucidă. . . Cu totul altul a fost drumul celor care, mai ales urmînd pe Stockhausen, s-au împotmolit atît de adînc în inextricabilul haos de formule tehnice, încît aspirația irezistibilă spre libertate, (spre adevărata libertate, nu spre cea iluzorie a posibilității de a alege — după pofta capriciilor — o formă dintre miile de forme ale tiraniei formelor) avea să-i ducă pînă acolo încît să dorească să distrugă muzica însăși care, asemenea unui organism ros de cancer, nu ar mai avea altă posibilitate decît să moară împreună cu răul ce o roade și de care nici o forță din lume nu ar mai putea-o despărți. Dar înainte da a ajunge la acest punct, toți acești apostoli ai complexității, mereu crescînde, a încrucișărilor seriale, au crezut că-și află mîntuirea în muzica mașinilor. . . Închipuindu-și că, de aci înainte, grație electronicei, vor putea realiza orice, nu făceau în realitate decît să bată pasul pe loc, compunînd lucrări desăvîrșite, poate, din punct de vedere al principiilor dar din care se desprindea, tot mai mult, suprema moarte a muzicii: monotonia generatoare de plictiseală. Complexitatea ritmică și sonoră își rodea ea însăși coada, întorcîndu-se la neantul originar al sunetelor de laborator, cu iz de farmacie, toate asemănătoare între ele, cu cît era mai mare efortul de a se face mai simțite diferențele. . . Tuturor acestor absurdități trebuie să știi să te împotrivești. Dar nu o vei putea face dacă nu ai îndeajuns de multă luciditate, dacă nu ești înzestrat cu toată autenticitatea de gîndire și de temperament ca să fii un compozitor cu adevărat de astăzi, cu alte cuvinte un creator la care curiozitatea căutării de soluții noi să se echilibreze cu nevoia adîncă de a exprima sufletul vremii tale. Acest adevăr

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

s-a aplicat la vremea lui şi lui Beethoven, şi lui Wagner, şi lui Debussy. La fel se aplică şi unor compozitori de astăzi; aceştia singuri vor ocoli şi depăşi primejdioasa ispită a modelor şi abisul uitării. »

Socotim necesar a adăuga pentru a-i preciza limpede poziţia că, printre aceşti compozitori, Antoine Goléa numără pe Messiaen, pe Berlioz, pe Luigi Nono, pe Henze, chiar şi pe Xenakis.

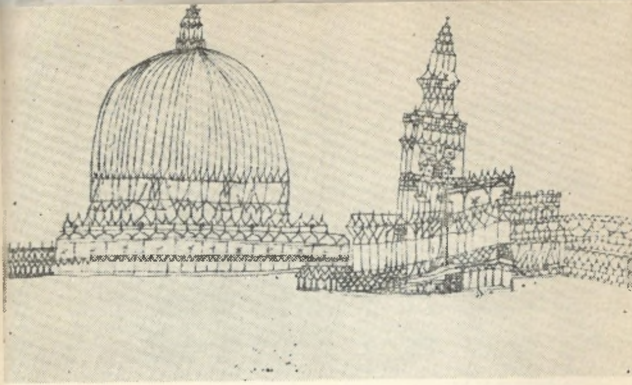
Cînd vedem pe Alain Robbe-Grillet afirmînd, cu toată seriozitatea, că: « înainte de a realiza o operă, nu există nimic, nici o certitudine, nici o teză, nici un mesaj » sau: « să-ţi închipui că romancierul are ceva de spus şi de aceea caută cum să spună acel ceva, este cel mai grav contrasens; fiindcă tocmai acest cum, adică felul de a spune, constitue imboldul de scriitor, imbold prin excelenţă obscur şi care reprezintă, în cele din urmă, conţinutul îndoielnic al cărţii sale », gîndul ni se duce cu nostalgie la Des Marets de Saint Sorlin care, intervenind hotărîtor în faimoasa « gîlceavă », de acum trei veacuri, dintre « vechi » şi « moderni », afirma că o face « în numele şi în nădejdea acelui bun simţ reprezentînd raţionalul « cartezian », bun simţ care însemna simţul măsurii, al sănătosului şi al esenţialului. Şi începi să respiri uşurat cînd un Francis Ponge (în care o bună parte din tineretul din Apus vede încă un maestru), reluînd parcă ideea abatelui Claude Fleury, exprimată tot acum trei veacuri, cu acelaşi prilej (« frumosul este legat de substanţa lucrurilor »... « frumuseţea noutăţii tebuie să fie, în primul rînd, interioară şi nu poate consta în artificii exterioare »), îşi impunea acest semnificativ crez: « nimic să nu mă abată de la hotărîrea de a nu sacrifica niciodată obiectul analizei pentru a pune în valoare vreo ingenioasă născocire verbală găsită pe parcurs sau pentru a construi un poem din mai multe născociri de acest soi... Strădania mea să fie o continuă rectificare a exprimării mele (fără nici o preocupare apriorică de forma acestei exprimări) în favoarea obiectului brut al lucrării ».

Făcînd un soi de bilanţ al poeziei franceze contemporane, René Lacôte constata deunăzi la mulţi poeţi din tînăra generaţie tot mai vădite nostalgii nemărturisite ale unei anumite « fluenţe » şi « dezalambicări ». Dar — adăuga el — care din tinerii de azi ar consimţi să recunoască o oarecare reîntoarcere la modalităţi atît de suveran dispreţuite.

În chip de încheiere, ar fi poate nimerit să reamintim celor ce, mînaţi de nobilul imbold al căutării, se rătăcesc şi se afundă în smîrcurile căutatului că, vorbind despre « alungirile excesive » şi despre « sinuozităţile care distrag ochiul şi îl îndepărtează de aspectul obişnuit al formelor », despre « exagerările nefirescului » care se manifestau în arta ca şi în literatura veacului al XIV-lea, şi dînd termenului un sens mai cuprinzător de întreagă estetică, René Huyghe spunea: « manierismul se afirmă în arta elitelor îmbătrînite, în momentul crizelor spirituale ».

Istoria ne mîngîie însă cu nenumărate dovezi, că mai întotdeauna, tocmai excesul acestui manierism a determinat adevărata înnoire regenerantă.

I. IGIROŞIANU



PAUL KLEE: Desen

Cadran mondial

RENATO GUTTUSO

PAGINI DE JURNAL (1960)

Nu mi-e teamă să vorbesc despre desen, despre compoziţie, despre culoare, despre lumină, despre ton, despre valoare, despre contrast, despre legătura dintre forme în culoare şi în dimensiune. Acestea sînt instrumentele meseriei noastre şi totul este să le înţelegi semnificaţia istoric, înăuntrul realităţii în care sînt folosite.

Aceşti termeni au avut pentru Caravaggio un sens diferit decît pentru Raffael. Şi desigur, azi, nu mai au semnificaţia pe care au avut-o pentru Cézanne sau pentru cubişti. Dar pentru a da o semnificaţie actuală acestor termeni n-avem decît să ne batem cuiul meseriei noastre de pictori; dimineaţa şi seara, zi şi noapte, fiindcă aceasta este căutarea noastră specifică, în comparaţie cu sentimentele, cu ideile, cu cunoaşterea...

Mă simt fericit numai atunci cînd izbutesc să privesc pictura fără tabuuri; ar trebui să izbutim să înţelegem că munca adevărată e dincolo de exasperări, de infatuări ideologice, de preconceptul polemic al « valorilor picturale » sau al « antipicturalului »: să dăm semnificaţia ei morală, de adevăr uman, expresiei « a picta bine ».

•

A picta bine e contrariul lui a picta degeaba.

•

18 *iunie*, 1966

MOARTEA LUI GIORGIO MORANDI

Ce va însemna această moarte dincolo de ceea ce a însemnat întotdeauna moartea, de ceea ce înseamnă întotdeauna stingerea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vocii unui poet? Ce moare, o dată cu el, în această Italie a noastră? O metodă? o ţinută? Sau altceva? Ceva care se cuvenea să moară, cu toată părerea noastră de rău, pentru că deja murea, sau ceva care nu trebuie să moară pentru că nu poate muri?

« BONJOUR FIGURĂ »

Figura nu e un « concept », nu e un moment al dezvoltării gîndirii, nu e o tendenţionalitate, nici o alegere, este structurarea concretă, obiectivă, a lucrurilor, este sinonimă cu « forma », cu « ceea ce înţelegem noi astăzi prin formă în sensul cel mai larg al cuvîntului ».

Este « înlocuirea unei idei abstracte printr-o imagine concretă », este « dispunerea exterioară » ; este *gestalt* — esenţă a formei şi formă ea însăşi. Este conştiinţa, posibilitatea perceperii lumii.

decembrie 1964

. . . Kafka nu e împotriva unei anumite puteri, e împotriva puterii abstracte, împotriva iraţionalităţii, împotriva a tot ce înjoseşte omul şi poate face din el un gîndac monstruos, sau îl poate tîrî într-un « Proces » absurd.

De o parte (de partea puterii) totul e abstract, de neînţeles, obscur ; de cealaltă (de partea omului) totul e chinuitor, dureros de concret, pînă la metamorfoza în vierme, în ploşniţă.

Drept care *gloria, eroismul, martiriul, mitul,* îi aparţin omului (chiar şi omului-gîndac).

D. H. LAWRENCE

CÉZANNE ŞI REVELAŢIA MĂRULUI

. . . Fără să ştie, Cézanne, omuleţul timid şi convenţional adăpostindu-se în spatele soţiei sale, al sorei şi tatălui său iezuit, a fost un adevărat revoluţionar. În clipa cînd le-a poruncit modelelor sale : « Fii un măr ! Fii un măr ! » el rostea preludiul prăbuşirii nu numai a idealiştilor creştini şi iezuiţi laolaltă ci şi a întregii noastre conştiinţe şi înlocuirea cu altceva. Dacă fiinţa umană urmează să fie în primul rînd un măr aşa cum a fost la Cézanne, atunci apare o nouă lume populată de oameni noi : o lume care are foarte puţine lucruri de spus, oameni ce stau nemişcaţi impunîndu-se doar prin prezenţa fizică, şi fiind amorali în adevăratul înţeles al cuvîntului. Aceasta a vrut să spună Cézanne cînd a rostit « Fii un măr ! » El ştia cum nu se poate mai bine că în clipa în care modelul îşi va face simţită personalitatea şi « mintea », rezultatul va fi un clişeu moral, şi că el va trebui să zugrăvească clişee. Singura latură a modelului ce nu era banală, care nu era cunoscută *ad nauseam*, clişeu pe de-a-ntregul, singura latură care nu era pe de-a-întregul clişeu era calitatea lui de măr. Trupul modelului pînă şi intimităţile acestuia îi erau cunoscute într-atîta încît îi inspirau dezgust : *connu ! connu !* nesfîrşitul şir de întîmplări cuprinzînd cunoscutele cauze şi efecte, păienjenişul nepătruns al respingătorului clişeu care ne înconjoară de pretutindeni într-o nemărginită plictiseală. El ştia toate acestea de-a fir a păr, le ura şi le-a respins pe de-a-întregul, acest omuleţ timid şi « umil ». Ca artist, el ştia că singura latură a femeii care e ferită astăzi de a deveni clişeu gata confecţionat şi învechit este calitatea ei de fruct, de măr. Ah, fii deci un măr şi lasă-ţi toate gîndurile, toate sentimentele, întreaga-ţi minte şi personalitate pe care le cunoaştem atît de bine şi care ne plictisesc de moarte. Lasă toate astea şi fii un măr ! Tocmai această calitate de fruct, de măr a portretului soţiei lui Cézanne îi conferă interes permanent : calitatea de măr care cuprinde de asemenea şi ideea cunoaşterii celeilalte părţi, a părţii care nu se vede, partea ascunsă a lunii. Căci perceperea intuitivă a mărului este atît de *acut* conştientă de măr încît îl concepe *în totalitatea* lui, nu numai aparenţa lui. Ochiul vede numai aparenţa şi mintea, în general, este mulţumită să cunoască doar faţa. Intuiţia, însă, are nevoie de cuprinderea întregului, iar instinctul are nevoie să pătrundă în interiorul lucrurilor. Imaginaţia adevărată se abate spre partea cealaltă, în spatele aparenţei ce se prezintă simţurilor.

În româneşte de MIHAI MIROIU

ORTEGA Y GASSET

Oricum, fie într-un mod, fie în altul, omul a fost întotdeauna tema esenţială a artei iar modurile de exprimare, considerate — estetic — ca ireductibile între ele, la fel de necesare şi ultime, nu sînt decît ample viziuni asupra determinantelor cardinale ale omenescului. Căci fiecare epocă aduce cu sine o interpretare radicală a omului. Mai precis, nu aduce ci este, reprezintă aceasta. De aceea, fiecare epocă cu nenumăratele-i fenomene de artă care o compun, preferă un mod determinat de exprimare artistică.

•

Artiştilor — ai cuvîntului şi ai materiei — le revine sarcina de a supune elementul brut al realităţilor multiseculare — chimiei purificărilor perfecte oferite de reflecţie şi creaţie. Velázquez a făcut aceasta şi fiţi siguri că în admiraţia altor naţiuni pentru opera lui intră o mare doză din influenţa iradiată de reuşita, măiestrita stilizare prin care a filtrat spiritul spaniol de veacuri.

•

Sculptura, pictura, muzica, ce par arte atît de bogate în resurse, rămîn în realitate supuse destinului de a se roti în interiorul unui zodiac de teme eterne — umane — chiar şi în absenţa acestui ultim element concret. Nici chiar artiştii geniali nu au amplificat fondul tradiţional de subiecte şi motive : cel mult le-au nuanţat, le-au îmbogăţit calitativ : omul care luptă, femeia care iubeşte, mama care suferă. Cum spuneam, cei mai iluştri dintre ei îşi manifestă vigoarea estetică limpezind aceste teme de mîlul, de crusta grosolană lăsată în urmă de artiştii indolenţi faţă de omenire, de cei ce practică o anti-artă, şi reuşesc să dea strălucire, în originala ei simplitate, gemei ce iradiază naturaleţe, firesc, omenesc.

•

De aceea, temele primare ale artei pot şi trebuie să ne apară drept confesiuni ale istoriei. În încleştarea cu ele fiecare epocă îşi oferă şi îşi încearcă modurile proprii de interpretare, declarîndu-şi ultimile dispoziţii, alcătuirea radicală a *sufletului său*.

•

Tizian şi Poussin sînt — fiecare în felul său — temperamente religioase, evlavioase, în sensul în care, poate, şi Goethe simţea : admiraţie, extaz în faţa naturii. Velázquez este, însă, un ateu gigant, iar necredinţa sa este deliberată şi colosală. Cu penelul său, pictorul îi mătură pur şi simplu pe zei. În Bacanala sa nu numai că Bacchus e absent dar, mai mult, e substituit ; în locul său oficiază puşlamaua încununată de frunzele sacre.

•

Impresionismul, născut din antipatia faţă de lucruri, transferă formele în simple reflexe : un vas, un chip omenesc, un edificiu, vor apărea numai ca o masă cro-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

matică și amorfă. Primitivii — flamanzi sau italieni — entuziaști ai lumii înconjurătoare urmează o cale opusă: făcînd abstracție de reflexele ce deformează conturul obiectelor, își vor lăsa pupila să alunece — aidoma unei mîini — pe suprafețe, neadmițînd nici o confuzie sau nebulozitate în contururi. Căci la primitivi predomina culorile deschise, de o patetică candoare; albul calificînd culoarea generală a obiectelor, am spune că este profilul culorii acelui obiect. Ei rețin numai aceste profiluri cromatice și, exaltînd tonalitățile, obțin o splendoare ceramică a pînzelor, ce reflectă — triumfal — lumina, făcîndu-ne să alergăm cu gîndul la faianțele smălțuite.

•

Pictura contemporană, și mai ales cea franceză, evită să facă din temă parte integrantă a tabloului. Miraculosul Degas, de pildă, și-a consumat toată viața, cu răbdare și îndelung, pictînd dansatori, balerine și jockey. Totuși cu greu s-ar putea afirma că aceștia constituie tema, « subiectul » operei sale: serveau numai ca pretext. Intenția artistului era, mai degrabă, să obțină anumite calități formale, de ordin pur pictural, orice personaj, « subiect » fiind indicat pentru a motiva elocvența rafinată a penelului său.

•

Ceea ce vedem într-un tablou — ca spectatori și nu creatori — este, fără să existe, căci peisajul pictat nu ne permite o comportare identică cu cea pe care o desfășurăm în fața realității. Podul, fumul, cîmpia nu sînt, de fapt, decît imagini ale lor. În tablou totul e pură metaforă, chiar în cazurile redate cu « realism », totul se bucură de o existență virtuală, pentru că plastica, ca și poezia și muzica, la fel ca orice operă de artă este o fentă deschisă spre ireal, magică, în ambianța noastră reală, cotidiană, o insulă imaginară ce plutește înconjurată din toate părțile de realitate. Pentru ca miracolul artistic să se producă e necesar totuși ca elementul, corpul estetic să se izoleze de conturul său vital. De la pămîntul pe care pășim nu putem trece direct, decît cel mult în scenografie — o convenție de care, de altfel, sîntem conștienți. Mai mult, granițele nedecise între artistic și real disturbă satisfacția. De-aici confundîndu-se limitele tabloului cu obiectele utile, extra-artistice ale mediului, primul pierde din forme și putere de sugestie. Lipsește, așadar, un al treilea element cu funcție de precizare. Acesta este rama pe care tabloul, cadrul o reclamă, oricît de neînsemnată ar fi, chiar și o simplă baghetă.

În românește de LIANA DUMBRAVĂ

HENRY MICHAUX

« FLASH »

« Flash »-ul, culorile alunecînd ca niște pești sub pînza de apă în care le pun, asta-mi place în acuarelă.

Bulgărele colorant care se destramă în particule infime, aceste treceri și nicidecum oprirea finală, tabloul. Pe scurt, prețuiesc în pictură cinematograful.

Hîrtii care beau, mult, nebunește, stăruitor, profund, asta-mi spune mai mult decît culorile, pe care le arunc de altfel acolo doar în chip de momeală, de revelatori, de mase ce trebuie despuiate.

Și cel mai des, cel mai firesc, pun roșu. Într-adevăr, ce oare se risipește mai ușor ca sîngele ?

. . . Apă de acuarelă, imensă ca un lac, apă, demon-omnivor, care înghiți ostroave, plăsmuiești miraje, spargi diguri, zămislești lumi.

Văd cu o bucurie, la început secretă, dar din ce în ce mai evidentă, această derivare a liniilor din desenul meu, în apă, și infiltrarea cîștigînd pretutindeni teren.

Această sustragere ce seamănă atît de bine cu comportarea vieții mele, trădarea instantanee, abandonul ce crește într-una și mă descumpănește, aici mă fascinează dimpotrivă și mă reînvie mie însumi prin reușita instantaneului și progresivul quiproquo, încălcînd absurd liniile mele sigure la început, care pornesc înot din toate părțile, tîrîndu-mi subiectul într-o nedeslușire ce se dilată mereu, sau derapează, suprafață de dizolvare, de divergență și de distorsiune pornită spre un nou absurd, care mă lasă larg deschis spre țărm.

(Passages, 1950)

În românește de MODEST MORARIU

RAFAEL ALBERTI

LINIEI

Te cînt, îndemn la grație umană,
buclată, dreaptă, horă-n geometrie,
în soare delirînd, caligrafie
ce-alungă ceața cea mai diafană.

Te cînt, tu roabă precît ești tirană,
mister de floare și astronomie,
nedespărțită-n vis și poezie,
în curgeri ce din legea ta emană.

Te cînt, gest viu oglinzilor ce mint,
cuprindere, păianjen, labirint
în care mișcă prinsă-n laț figura.

Palat îți e azurul necuprins.
Te cîntă punctul în noian aprins,
Tu, schelă dreaptă, sprijinind Pictura.

În românește de TAȘCU GHEORGHIU

WERNER ASPENSTRÖM

ULTIMUL DRUM AL PICTORULUI ROUSSEAU

Leul, pantera și mieii păscînd liniștit,
maimuțele, șerpii și ascuțitele păsări de junglă,
noi am stat noaptea de veghe lîngă sicriul lui,
noi copiii lui cerniți.
Era și țiganca acolo,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Yadwiga, cîntărețul din flaut și tînăra pereche
tocmai venind spre casă de la carnaval.
Noaptea trecea liniștită.
Cu noi stătea de asemeni de veghe luna galbenă,
copacii rigizi de lîngă țărm
și miile de frunze verzi.

Imediat după ora șapte dimineața
vaporul plescăind veni pe fluviu în jos.
L-am dus pe bord. Căpitanul
dădu semnal de plecare.

Tu, zeu al îndoielii și-al catastrofelor
nu-l tulbura pe pictorul Rousseau în gîndurile sale,
să-și închipuie că totul a rămas aici neschimbat
și că vietățile sălbatice se lasă încă îmblînzite de flaut.

În românește de PETRE STOICA

HAJNAL ANNA

PONTUS EUXINUS

Șade o zeiță cu trup de șarpe,
chipu-i de cîine e doar tristețe,
cu urechile-nguste și subțiri de femeie
parcă-ar vrea s-asculte vechea chemare;
păru-i lung de femeie ar flutura,
doar doru-l mlădie, denerostit, —
în inelele de șarpe mocnit se unduie
patima mută-a puterii.

Zeiță crăiasă, Doamna mării,
pe-al Mării Negre țărm milenar
cu trup de șarpe, obraz de cîine,
urechi de femeie, plete de femeie,
genele-ți plecate înzăbrenesc
încordarea ochilor tainici;
lucirea ta de marmoră ascunde
nemișcata, marmoreana, muta
inelelor tale pîndă.
Pînă cînd întîrzie Chemarea?
Pînă cînd mai aștepți Chemarea?

ABU SIMBEL

Matematica divină
a socotit locul,
a socotit clipa, —
de acum nu mă vezi, nicicînd
n-ai să mă vezi, nu mă vei întîlni;
acesta e ceasul, ziua sorocită
cînd soarele-mi dă însorirea.

De vei trece alături de clipa mea,
voi încremeni aici o sută de mii de ani —
spate de piatră, genunche de piatră —
în ochii-mi tot viul va îngheța.
De se va-ntoarce iar lumina la mine,
în adîncul peșterii mă va ajunge,
genunchii și inima vor tresări,
zîmbetul vieții răsări-va pe buzele mele:
tu unde vei fi? tu cine vei fi?

În românește de DAN CONSTANTINESCU și A. COVACI

GUIDO PIOVENE

MONTALE PICTOR

Un episod pe care am obiceiul să-l povestesc în legătură cu pictura lui Montale, este următorul. Acum cîțiva ani, la Paris, am dus cîteva tablouri și desene la înrămat unui bătrîn artizan. Mai mult decît bătrîn, era antic, aparținînd unei categorii de cetățeni care se stinge și în Franța (mai încet decît în Italia), aceea a artizanului cult. Privi cu nepăsare tablouri și desene care purtau iscălituri cunoscute, și se opri asupra unuia: «Ăsta-i cel mai frumos. Se înțelege că nu-i un pictor de meserie. Dar e plin de talent, trebuie să fie un poet».

E tabloul lui Montale pe care, și în acest moment, îl am în față în birou. « Muzeul Montale » a fost botezat și inaugurat în glumă biroul meu de la țară, care conține vreo zece Montale, fără nici o altă podoabă. Sînt delicate și prețioase, («aripi de polen și mătase »), îmi țin cea mai bună tovărășie, nu m-au obosit niciodată. Și totuși știu cît de greu e să trăiești laolaltă cu tablourile. Nu vorbim despre tablourile scriitorilor care vor să facă pe pictorii. În genere sînt lipsiți de libertate; dacă au vre-o însușire picturală ea e copleșită și înghețată de o preocupare pedantă de a picta bine, de a picta totul, de a nu lăsa spații goale. Cel care nu e pictor și pictează, unește cu îndemînarea, nerăbdarea de a o disimula, de aceea tendința de a face mai mult decît e nevoie.

Mă întorc la tabloul pe care-l am în față. Montale a pictat și în ulei, dar mijlocul prin care se exprimă mai lesne e pastelul și mai precis, creionul colorat așa cum se folosește la școală. Întrebuințează cel mai mult hîrtia deja colorată într-o culoare uniformă, de pildă hîrtia galbenă de împachetat care alcătuiește fondul.

Și tabloul pe care îl privesc e pictat așa. Reprezintă o plajă solitară între culoarea alunii și cenușii, cu o fîșie de mare de un albastru plumburiu; un cer de culoare caldă, brăzdat de nori, în care fondul galben al hîrtiei e exploatat cu mai multă evidență, ocupă peste jumătate din tablou. Într-un colț, patru mici corturi trandafirii fac aluzie la prezența umană și servesc pentru a relansa, după metoda chinezească, vastitatea viziunii. Mă gîndesc acum la alte subiecte pe care le-a tratat Montale. Stradă la țărmul mării cu palmieri, pini, eucalipți; flori, un cerb alb, mic, într-o pădure mare; o plasă fumegînd în care se încurcă păsărele; un tapir în mijlocul frunzișului; vînătoarea de rațe sălbatice; un apus, o ploaie. Privindu-le sau gîndindu-mă din nou la ele, îmi dau seama că am fi cu totul în afara drumului bun punîndu-l pe Montale alături de alți « scriitori care pictează » și cu atît mai puțin de pictori « naivi ». Există în el o anumită însușire misterioasă care-l face inclasificabil. Cu el n-are rost criteriul redării realiste, și nici măcar al abstracției. Și nu ne interesează să știm că imediat după război a petrecut o perioadă de familiaritate cu Peyron, că Funigll i-a predat unele rudimente de pictură, fiindcă nici unul nici celălalt n-au lăsat urme. La el obiectul se transformă numaidecît în metaforă, trăsătura de creion e ușoară, aluzivă, incapturabilă ca parabola poetică care nu se lasă înghețată într-o ilustrație. În aceeași clipă în care prinde obiectul, coboară asupră-i visul. E în tablourile lui Montale tot ce trebuie să fie, farmecul cu acele puține mijloace, e cuceritor, cercul e totdeauna închelat.

Ființa umană e rară în ele, singulară în natură chiar dacă e abia schițată, la fel și animalele, personalizate, înrudite. Înapoindu-se dintr-o călătorie în Palestina și Iordania, Montale îmi vorbea despre

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

atracţia puternică pe care lumea pastorală o păstrează în întreg Orientul: păstorul, o capră care e *capra*, un cîine care e *cîinele*, viaţa « încă umană » în care fiecare om, fiecare animal şi fiecare lucru sînt ele şi nu altele, într-un sistem antic de legături. Aceasta poate să ne ajute să înţelegem pictura lui, dorinţa şi fantazia care o însufleţesc. Cînd ea va fi examinată mai profund, se vor găsi, exprimate cu mijloace nu deosebite, unele din motivele poeziei sale, chiar dacă poezia sa mai cuprinde multe altele. Deschid la întîmplare o carte a lui Montale şi citesc:

« Se umple de un ţopăit
de cîrtiţe sera de lămîi. . .
« . . . . tainicul
gînd al lui Dumnezeu cobora
asupra puţinilor vii. . . »

sînt motive pe care le regăsesc în tablouri.

Sau:

« Ani de obstacole de orizonturi înguste
să păzească vieţi încă omeneşti
şi gesturi care pot fi cunoscute. . .

. . . . şi zborul de trapez
al şoarecilor familiari de la un palmier
la altul; timp ce-a fost măsurabil
pînă cînd nu se deschise fără de margini
marea de lut şi de gunoi ».

Tablourile lui Montale, care par pustii cu acele puţine vieţuitoare, oameni şi animale « asemeni omului », par tocmai viziunea unei lumi de dinainte de aluviune, de lut şi gunoaie informe în care totul îşi pierde numele.

Dar această apropiere dintre versurile şi tablourile lui Montale e abia schiţată, şi nu vrea să fie decît un prim început.

•

În româneşte de ŞTEFAN DELUREANU

Corectura: LIDA IGIROŞIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică" — Bucureşti

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. [illegible]
ADMINISTRAŢIA: ŞOSEAUA KISELEFF, 10 — TEL. [illegible]
BUCUREŞTI

Lei 10

43 804

@Asociația Ziariștilor Independenți din România